

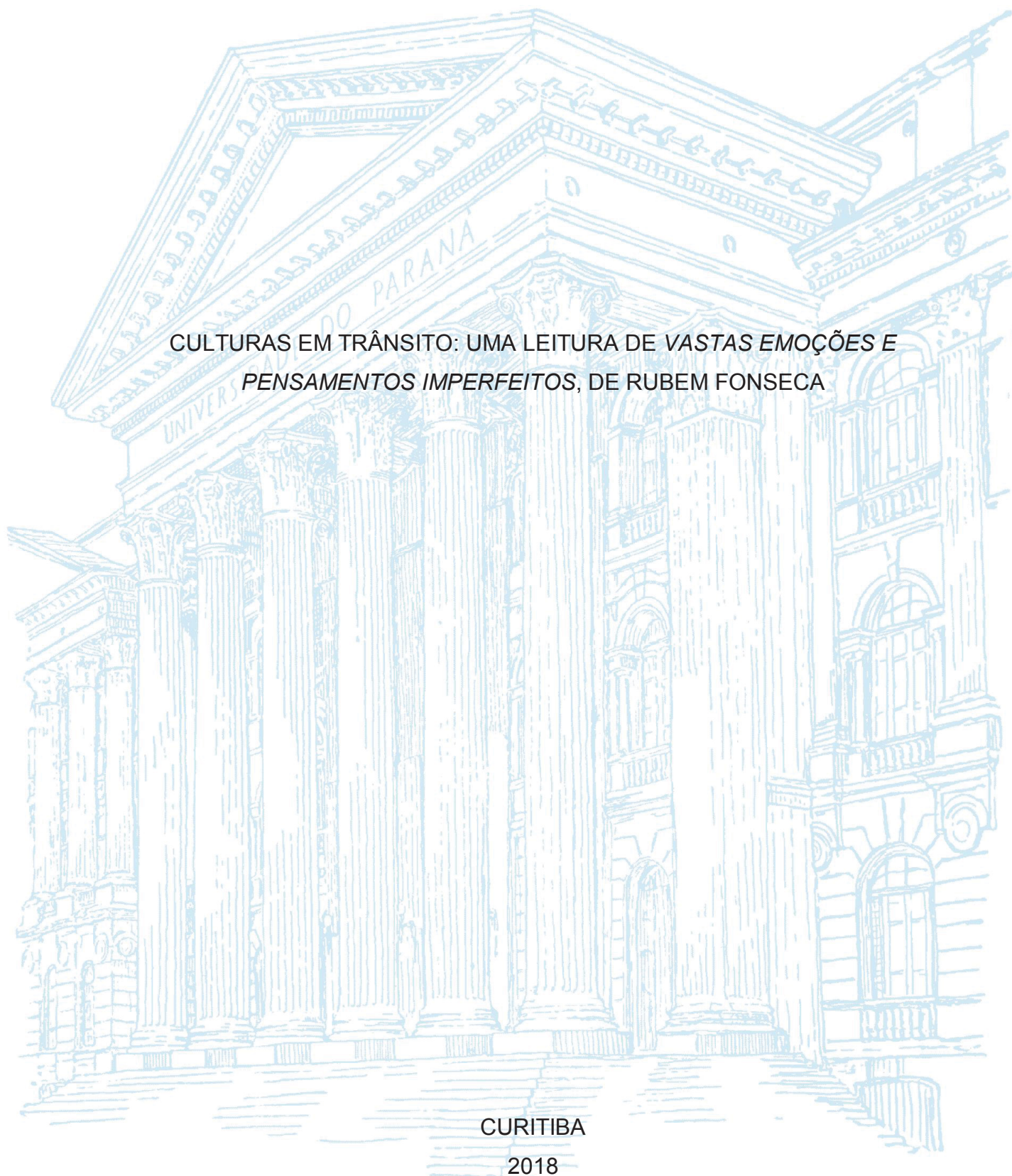
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JÉSSICA CAROLINE DE LIMA CÍRICO

CULTURAS EM TRÂNSITO: UMA LEITURA DE VASTAS *EMOÇÕES E*  
*PENSAMENTOS IMPERFEITOS*, DE RUBEM FONSECA

CURITIBA

2018



JÉSSICA CAROLINE DE LIMA CÍRICO

CULTURAS EM TRÂNSITO: UMA LEITURA DE *VASTAS EMOÇÕES E  
PENSAMENTOS IMPERFEITOS*, DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Círico, Jéssica Caroline de Lima

Culturas em trânsito : uma leitura de *Várias emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca / Jéssica Caroline de Lima Círico. – Curitiba, 2018.  
95 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Fonseca, Rubem, 1925- - Crítica e interpretação. 2. Cultura popular.  
3. Erudição - Cultura. 4. I. Título.

CDD – B869.343



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JESSICA CAROLINE DE LIMA CÍRICO** intitulada: **Culturas em trânsito: uma leitura de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Junho de 2018.

FERNANDO CERISARA GIL  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO  
Avaliador Externo (UTFPR)

EWERTON DE SA KAVISKI  
Avaliador Externo (PUC/PR)

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, base fundamental para as tomadas de decisões que faço em minha vida, pelo apoio emocional, mesmo de longe, e por confiarem e respeitarem minhas escolhas;

Aos meus irmãos: Anna Julia, Marcelo e Mayara, esses seres tão fundamentais para a construção de minha identidade, pela amizade e o carinho de sempre;

Ao meu companheiro, Douglas, por sempre estar ao meu lado, mesmo nos momentos mais confusos e caóticos dessa trajetória, por me apoiar em minhas escolhas e por tornar a existência mais leve;

Aos amigos: Eloisa e Thauan, irmãozinhos que ganhei para a vida e que sempre me proporcionaram momentos de descontração, fundamentais para essa empreitada;

Aos velhos amigos e às novas amizades que fiz durante esse período, aos colegas da pós-graduação, pelas conversas, pela ajuda e por compartilharem esse momento comigo;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil, pela disposição, confiança e paciência com que me orientou;

Aos professores integrantes da banca de qualificação: Profa. Dra. Raquel Ilescas Bueno e Prof. Dr. Ewerton de Sá Kaviski pelas grandes contribuições para a finalização do trabalho;

Aos compositores Vivaldi, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Zbigniew Preisner, ao compositor brasileiro Baden Powell e aos produtores de música eletrônica Vitalic e Charlotte de Witte, por proporcionarem a concentração necessária para a escrita do trabalho;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa de mestrado com bolsas de estudo, possibilitando a dedicação exclusiva ao projeto e a sua conclusão.

*Luzes...lindo, Love Story nas telas*  
*O bandido, o bandido não pode vencer*  
*Cores...eu sonho e vejo o fim*  
*em close*  
*Teu herói, teu herói acabou de perder.*  
*(Gonzaguinha - Plano sensacional)*

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma leitura do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), de Rubem Fonseca, mostrando, através do diálogo entre alta cultura e cultura de massa, que há movimentação do sujeito pós-moderno entre as referências de ambos os níveis de cultura. A narrativa possui em sua constituição características das duas culturas, que são apresentadas tanto na estrutura da narrativa quanto em seu conteúdo. Ao inserir em sua formatação estrutural características do gênero *noir*, assim como apresentar em seu conteúdo referências de manifestações artísticas da cultura erudita e de massa, a obra estabelece diálogos entre esses elementos demonstrando que seus limites se tornam mais fluídos e que há zonas de rupturas entre esses aspectos na pós-modernidade. Essas relações surgem a fim de possibilitar reflexões sobre estes diálogos, principalmente em relação à inserção destas discussões na literatura. Com isso, a produção de Fonseca, apresenta uma literatura híbrida, assim como se apropria, em seu conteúdo e forma, de elementos exteriores ao universo literário tradicional.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Cultura de massa. Cultura erudita. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.



## ABSTRACT

This research presents a reading of Rubem Fonseca's novel *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), showing through the dialogue between erudite culture and mass culture, how post-modern people transit between the two cultural levels' references. The narrative has in its constitution characteristics of the two cultures, which are presented in both the narrative structure and in its content. By inserting in its structure characteristics of *noir* genre, as well as presenting in its content references of erudite and mass cultural expressions, the novel establishes dialogues between these two elements demonstrating that their boundaries become more fluid and there are breakings zones between these aspects in post-modern time. These relations arise to create reflections about these dialogues in contemporary times, especially in terms of these discussions insertions in literature. Thus, Fonseca's writing presents a hybrid literature. Furthermore, it uses, in its content and structure, elements from outside of the traditional literary universe.

Keywords: Rubem Fonseca. Mass culture. Erudite culture. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA DE MASSA E ALTA CULTURA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	16
2.1	INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSA, UM EXERCÍCIO DE PODER NO BRASIL: OS RUMOS DA INDÚSTRIA CULTURAL DURANTE O REGIME MILITAR.....	24
2.2	RUBEM FONSECA, SÍMBOLO LITERÁRIO DAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS? .....	32
<b>3</b>	<b>ASPECTOS DA ALTA CULTURA E DA CULTURA DE MASSA NO ROMANCE</b> .....	40
3.1	PROCESSO METAFICCIONAL E RESSIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL: A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DE MISTÉRIO EM VASTAS <i>EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS</i> .....	46
3.2	MOVIMENTAÇÃO DOS PERSONAGENS ENTRE OS NÍVEIS DE CULTURA EM VASTAS <i>EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS</i> .....	69
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar na obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), de Rubem Fonseca, o modo como ocorre o diálogo entre arte erudita e cultura de massa. A narrativa se constitui por meio de características que dialogam com estes aspectos, apresentando uma obra híbrida que se apropria de elementos de ambas as manifestações culturais para construir um discurso que transgride os limites que separam a alta cultura e a cultura de massa. Através dessas referências, o romance mostra a movimentação do sujeito pós-moderno entre os “níveis” de cultura.

Os limites que separam arte erudita e cultura de massa, em um período de aparente democratização de informação e de acesso à cultura são rompidos pelas transformações de ordem social, cultural e econômica que ocorrem a partir do século XX. Tais mudanças começam a ganhar contornos nítidos no campo intelectual com os estudos sobre o pós-modernismo, que possibilitam um ponto de vista significativo sobre o contexto mundial das últimas décadas. A relação entre arte erudita e cultura de massa traz para o cenário literário brasileiro a problemática sobre os valores estéticos atribuídos às produções que vão surgindo após a segunda metade do século XX. O romance de Rubem Fonseca, na tentativa de transgredir os limites que separam estes “níveis” de cultura, apresenta, tanto na forma quanto no conteúdo do romance, um discurso que dialoga com as tendências que marcam as concepções pós-modernas.

Um dos pontos levantados pelo romance – vinculado às questões abordadas pela tendência pós-modernista – é o questionamento sobre os valores que definem essa linha tênue que separa arte erudita e cultura de massa. Não é possível desenvolver com precisão todas as aporias que acompanham tal questionamento, porém, através da análise da obra, é possível observar um discurso ainda em desenvolvimento que discute esses valores. Estes valores são contestados por meio da estrutura e do conteúdo e surgem no interior da narrativa através de características que podemos definir como metaficcionais e através das relações intertextuais que surgem no texto. Tais elementos, bem como os diversos filtros discursivos, moldam a percepção e a condução da narrativa.

O modo como os discursos da realidade aparecem na literatura constitui a problemática, abordada por Linda Hutcheon, que é a “relação entre a linguagem e a

realidade – fictícia ou histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 183) no interior das narrativas ficcionais. Para Hutcheon, o real se manifesta nos textos, principalmente nas obras metaficcionais, por meio de vestígios textualizados que contribuem para o “efeito do real”. Entre o dado histórico e o discurso ficcional na literatura “existe então uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referências.” (HUTCHEON, 1991, p. 197) que compõem esses discursos. É possível observar no romance de Fonseca relações intertextuais que abrangem manifestações da cultura erudita e da cultura de massa. Esse discurso é visível não só no conteúdo da obra, mas também em sua forma. Por meio dessas correspondências a diegese vai sendo construída, assim como o mundo ficcional do narrador-personagem.

A intertextualidade, conforme expõe Laurent Jenny, “não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 06), ou seja, a obra não se constitui apenas por meio de outros textos, mas também a partir de outros gêneros, fatos da realidade, dados históricos etc. A relação com o social surge no romance a partir da inserção do mundo exterior, que acaba por tornar-se um elemento interno da obra, como parte estruturante da narrativa, conforme apresenta Cândido:

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (CÂNDIDO, 2000, p. 12)

Em *Vastas emoções e Pensamentos imperfeitos* a manipulação das referências exteriores é feita pelo narrador e protagonista da obra causando certa hesitação por parte do leitor sobre o conteúdo apresentado. O fato de a personagem contar sua história concomitantemente às ações ou, segundo as definições de Genette (1976), um narrador homodiegético construir a narrativa de forma simultânea à leitura, propõe uma problemática a ser desenvolvida nesta proposta: a relação entre as referências internas e externas com a narração feita pelo narrador-personagem. Por meio da reconstrução discursiva feita pelo narrador, o leitor é conduzido a desvendar os mistérios construídos ao longo da leitura.

O romance de Rubem Fonseca apresenta a história de um diretor de cinema que, após a visita inesperada de uma mulher desconhecida, se vê envolvido em uma

intrigante aventura repleta de assassinatos, perseguições e crimes envolvendo tráfico de diamantes. Em meio a esse caos, o protagonista vivencia a angústia da recente morte de sua esposa e a ventura de uma proposta de trabalho que talvez pudesse ser a melhor de sua carreira como diretor de cinema: transpor para a linguagem cinematográfica a obra do literato russo Isaak Bábel. A obra, ao integrar elementos tanto de uma cultura de massa como da cultura erudita, utiliza esses aspectos como parte estrutural da narrativa. Esses aspectos surgem a fim de contribuir para a organização da história em forma de labirinto, onde há vários caminhos e discursos a serem desvendados.

A obra é dividida em três partes, intituladas: A Linfa do Labirinto, O Manuscrito e O Diamante Florentino. A primeira apresenta nove capítulos. A segunda parte da obra, intitulada O Manuscrito, é dividida em sete capítulos. O terceiro momento da obra, intitulado O Diamante Florentino, é dividido em sete capítulos e encerra a obra. O último momento é o que interliga os capítulos anteriores, entrelaçando todas as outras partes. Somente no último capítulo o narrador sugere que tudo o que transcorreu na história não passava de imaginação e assim deixa em aberto a expressão que fecha o romance: “Tudo era fantasia, um sonho, um mundo de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos” (FONSECA, 1988, p. 287).

O romance de Fonseca estabelece diálogo com uma série de gêneros literários e de circulação cotidiana, dentre os quais focalizaremos a narrativa policial, considerada literatura de massa. Essa retomada no romance ocorre a fim de colocá-la no mesmo nível de outros gêneros literários considerados eruditos. Ao questionar a definição de arte e sondar os objetos artísticos, propõe-se refletir sobre seu valor cultural no período. A obra permite que se pense também sobre a relevância da narrativa policial, bem como sua importância para a produção literária pós-moderna.

O trabalho constitui-se de dois capítulos. No primeiro, intitulado “Indústria cultural, cultura de massa e alta cultura: algumas considerações”, partindo de um estudo teórico sobre as questões da pós-modernidade, principalmente os aspectos que definem os valores sobre os “níveis” culturais aqui trabalhados, separamos dois momentos: o primeiro, intitulado *Indústria cultural e cultura de massa, um exercício de poder no Brasil: os rumos da indústria cultural durante o regime militar*; e o segundo intitulado *Rubem Fonseca, símbolo literário das liberdades democráticas?*.

No primeiro momento analisamos a influência das decisões tomadas durante o período do regime militar para a entrada da indústria cultural no país, tentando articular esse contexto com as mudanças no campo artístico e literário a partir das tomadas de decisões do governo que estava em vigência. Para isso, utilizamos os estudos de João Manuel Cardoso Mello e Fernando A. Novais, em *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna* (2009), Élio Gaspari, em *A ditadura derrotada* (2002), para a identificação de alguns aspectos que marcam o período analisado, entre outros autores, para embasar tal premissa.

No segundo momento, buscamos mostrar o vínculo de Rubem Fonseca com os ideais neoliberais e o modo como o autor, ao estar ligado ao IPES no período, instituição que contribuiu para o golpe militar, foi beneficiado por pessoas ligadas ao regime no início de sua trajetória literária. A influência do autor no mercado editorial possibilitou identificarmos a proximidade de sua produção com alguns aspectos da pós-modernidade e foi o que contribuiu para a construção de sua imagem como símbolo literário das liberdades democráticas.

Ainda neste segmento, utilizamos a obra *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), de Tânia Pellegrini, para uma análise mais aprofundada das narrativas de Rubem Fonseca. Neste texto, Pellegrini traça um histórico desde o surgimento do gênero policial no Brasil até o momento em que as obras de Fonseca são publicadas, explicando a relação do desenvolvimento do gênero na época com os escritos do autor. Também utilizamos como base para construirmos nosso argumento, a obra *1964 a Conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe* (1987), de Rene Armand Dreifuss, em que o autor apresenta um estudo sobre a ação de classe da elite orgânica durante o regime militar e a tese de doutorado de Alexandre Pacheco (2006), que desenvolve um estudo sobre a construção da imagem de Fonseca como símbolo literário das liberdades democráticas.

No segundo capítulo, *Aspectos da alta cultura e da cultura de massa no romance*, reservado a análise, aproximamos os aspectos da primeira parte com a construção da narrativa. A partir dos estudos da pós-modernidade e dos aspectos que definem os estudos culturais sobre a cultura de massa e sobre a alta cultura, explicamos a inserção desse contexto no romance. Para tanto, separamos a segunda parte em dois momentos: *Processo metaficcional e resignificação do gênero policial: a construção da atmosfera de mistério em Vastas emoções e*

*pensamentos imperfeitos e Movimentação dos personagens entre os níveis de cultura em Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos.*

No primeiro momento, por meio da análise dos elementos constituintes da narrativa, baseando-se em estudos da narratologia, a partir de teóricos como Gérard Genette, em *A narrativa e seu discurso* (1976), e Yves Reuter em *A análise da narrativa* (2011), dentre outros, estudamos a estrutura da obra para compreendermos o funcionamento de seus elementos, principalmente em relação à constituição do narrador e de seu discurso.

A análise da narrativa, enquanto estudo dos elementos que envolvem o discurso apresentado em uma obra, é apresentada por Genette como “o estudo das relações entre narrativa e história, narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração.” (GENETTE, 1976, p. 27). No que concerne aos aspectos formais identificamos nesse momento os elementos da obra que dialogam com as estruturas metaficionais, assim como identificamos os processos intertextuais, para construir a narrativa. Utilizamos como base os estudos de Larry McCaffery, em *The Metafictional Muse* (1982), Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), e Fredric Jameson, em *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985), para a identificação dos aspectos metaficcionais e para a análise desses aspectos na pós-modernidade.

Em relação à influência do gênero policial na obra de Fonseca, reservamos um momento da análise para identificarmos essas características no romance. Para tanto utilizamos a obra *Descobrimdo o Brasil: literatura policial brasileira* (2005), de Sandra Reimão, especificamente para uma análise sobre o gênero policial no Brasil, e Tzvetan Todorov, em *As estruturas da narrativa* (1970). A partir desses estudos teóricos é possível identificar na narrativa os aspectos que se aproximam e se distanciam do gênero, o que revela o diferencial da obra ao apresentar tais elementos em um contexto como o da literatura brasileira. Sendo assim, também apresentamos o modo pelo qual o gênero se estabelece em meio à literatura brasileira, principalmente em relação à cultura de massa.

No segundo momento, apresentamos uma análise sobre os aspectos relacionados à cultura de massa e à cultura erudita dentro da obra, observando os elementos utilizados no primeiro capítulo, a fim de verificar em que contribuem para a constituição da obra e para a movimentação dos personagens entre os níveis de cultura. Primeiramente, há algumas considerações sobre as definições de cultura de

massa e cultura erudita e, a partir disso, mostramos o funcionamento da distinção de valores entre essas manifestações, tendo como base para essa explicação o estudo de Pierre Bourdieu, em *A economia das trocas simbólicas* (2007). Como contraponto, utilizamos a obra de Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo* (1977), que apresenta uma diferente perspectiva sobre a crítica que rebate o desenvolvimento da cultura de massa. Para uma análise mais aprofundada sobre os diferentes pontos de vista da crítica especializada sobre a cultura de massa e sobre a movimentação do sujeito da sociedade pós-moderna entre os diversos níveis de cultura utilizamos a obra *Apocalípticos e integrados* (2011), de Umberto Eco, dentre outros teóricos do mesmo campo de estudo.

As obras selecionadas refletem o desenvolvimento de ambos os aspectos culturais e tratam dos pontos positivos e negativos dessas questões no período. Consecutivamente, essas definições são relacionadas aos elementos identificados na obra em relação à narrativa e ao gênero policial. Ao ampararmos nosso estudo em tais teóricos, é possível buscar no romance de Rubem Fonseca os elementos que comprovam os aspectos focalizados no trabalho. Assim, a validade da narrativa de Fonseca surge no âmbito dos estudos literários a fim de contribuir para a reflexão sobre cultura no período que marca o final do século XX, que rompe com barreiras estruturais literárias, e se apropria, em sua forma e conteúdo, de elementos exteriores ao universo literário tradicional.

Dessa forma, o romance de Rubem Fonseca se mostra heterogêneo ao inserir o diálogo entre a cultura de massa e a cultura erudita no interior da obra, tornando os limites entre elas mais fluídos, mostrando que há zonas de ruptura das fronteiras. Isso faz com que a pluralidade das produções artísticas do contexto pós-moderno apresente uma nova visibilidade para estas composições. Sendo assim, as relações entre a arte erudita e cultura de massa ocorrem da mesma forma, pois há, de certo modo, ruptura das fronteiras entre ambas, o que torna evidente o diálogo entre as duas em criações artísticas atuais. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* se insere num lugar híbrido por problematizar essa relação entre as manifestações artísticas através das referências ao cinema e à literatura, entre a literatura brasileira e a literatura europeia, entre os discursos da realidade e os discursos da ficção.



## 2 INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA DE MASSA E ALTA CULTURA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Tentar estabelecer conexões entre a indústria cultural e seus efeitos na produção literária brasileira do último século é uma tarefa delicada que necessita da contextualização de um momento que foi crucial para o andamento do que hoje é chamado de pós-modernismo: o momento de ruptura do discurso do Grande Divisor. Andreas Huyssen, em *Memórias do Modernismo*, o define como “o tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa” (HUYSEN, 1997, p. 09). Em sua obra salienta que “esta divisão é mais importante para uma compreensão teórica e histórica do modernismo e suas conseqüências do que a suposta ruptura histórica que, aos olhos de muitos críticos, separa o pós-modernismo do modernismo.” (Ibdem). A partir das discussões em torno da ruptura do Grande Divisor se compreende as mudanças estéticas da literatura e a origem do discurso pós-moderno. Sua concepção está ligada aos conflitos políticos que marcam o fim do século XIX e o início do século XX, que tiveram como conseqüência mudanças significativas no desenvolvimento capitalista e na transformação do cotidiano das grandes cidades, que por sua vez geraram impactos nas produções artísticas:

O discurso do Grande Divisor foi dominante principalmente em dois períodos; primeiro, nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. E depois, novamente nas duas décadas ou pouco mais, que se seguiram à Segunda Guerra. A crença no Grande Divisor, com suas implicações estéticas, morais e políticas, predominou na academia até os anos 80 (veja-se por exemplo a quase total separação institucional entre os estudos literários, incluindo a nova teoria literária, e a pesquisa sobre cultura de massa, ou a insistência, muito difundida, em excluir questões éticas ou políticas do discurso da literatura e da crítica). (HUYSEN, 1997, p. 09)

O discurso sobre o rompimento das fronteiras entre a arte erudita e a cultura de massa só começou a produzir efeito nas discussões teóricas após o surgimento de um novo paradigma, o paradigma do pós-moderno. Com isso, vale salientar, não se pretende dizer que haja uma ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo, mas que o pós-moderno surge como um novo “estado”, em que os discursos do modernismo, da vanguarda e da cultura de massa encontram uma nova configuração.

Entretanto, é devido à vanguarda histórica, que surge a partir dos “conflitos entre a estética de autonomia do início do modernismo com a política revolucionária, que surgiu na Rússia e na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial” (HUYSEN, 1997, p. 08), que se estabelece a tentativa de desenvolver uma relação alternativa entre a “alta” arte e a cultura de massa. O termo inicialmente, até a década de 30, não possuía ligação com a arte, mas era utilizado para designar um radicalismo político. Somente após os escritos de Henri de Saint-Simon, especificamente as *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, que o termo passou a ser atribuído aos artistas que buscavam a construção de um estado ideal e a construção da nova era de ouro do futuro. Assim, “o conceito de vanguarda permaneceu inextricavelmente ligado à idéia de progresso na civilização industrial e tecnológica” (HUYSEN, 1997, p. 23). Ainda, na concepção de Saint-Simon “a arte, a ciência e a indústria gerariam e garantiriam o progresso do mundo burguês técnico-industrial emergente, o mundo da cidade e das massas, do capital e da cultura” (Ibdem).

Mas ao contrário do que Saint-Simon preconizava, os movimentos artísticos de vanguarda se encontravam à margem da verdadeira civilização industrial, não servindo como instrumento legitimador da sociedade burguesa e sim rejeitavam seu conservadorismo cultural estagnante. Num primeiro momento a vanguarda estava alinhada ao radicalismo político, mas a partir da década de 30 ocorre a separação da vanguarda política e cultural, tendo como concepção central o anarquismo. Assim, “a grande meta dos movimentos artísticos tais como Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 era a reintegração da arte na práxis da vida, o fim da lacuna que separa a arte da realidade” (HUYSEN, 1997, p. 27).

É a partir dessa tentativa de rompimento dos valores tradicionais burgueses que a vanguarda tenta aproximar a arte ao cotidiano e com isso lançar através de suas obras uma expressão artística alternativa ao desenvolvimento capitalista, tecnológico e cientificista do período. No esforço de reformular novos sentidos para a arte e encontrar uma saída autêntica para o desenvolvimento controverso das tecnologias, a vanguarda acabou impulsionando o desenvolvimento da cultura de massa.

Uma das propostas de Huyssen em seu texto é “lançar novas luzes sobre as condições históricas objetivas da arte de vanguarda, assim como sobre o subtexto sociopolítico de seu declínio inevitável e da simultânea ascensão da cultura de

massa” (HUYSEN, 1997, p. 29). Diante disso, Huyssen mostra como o desenvolvimento tecnológico ligado à expressão da vanguarda propiciou condições para a produção cultural em massa:

A verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica podem ser melhor entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem e a fotomontagem; e desembocam ainda na fotografia e no filme, formas de arte que podem não só ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica. Foi Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *The work of art in the age of mechanical reproduction*, quem primeiro apontou para o fato de que foi exatamente esta reprodutibilidade técnica que mudou radicalmente a natureza da arte no século XX, transformando as condições de produção, de distribuição e de recepção/consumo da arte. (HUYSEN, 1977, p. 30)

Após a reprodução da arte a indústria cultural vive sua ascensão no Ocidente tornando as realizações da vanguarda obsoletas. Os modernistas, por sua vez, “através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu ‘outro’: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente” (HUYSEN, 1997, p.08) resistem à união entre a alta cultura e a cultura de massa adotando um discurso de segregação entre as duas formas de expressão artísticas.

Os motivos que levaram à rejeição incisiva dos modernistas contra a contaminação da cultura de massa podem ser explicados por meio de duas questões que se complementam: primeiro, através da ideia de autonomia, que se projeta na idealização estética do objeto; segundo, devido ao receio da perda de aura desse objeto pelos processos de reprodução em massa, reprodução que reforçava a essência do sistema capitalista.

O julgamento estético do modernismo pode ser explicado, segundo Jameson, pela visão do sublime: “o modernismo aspira o sublime como sua essência, que podemos chamar trans-estética, na medida em que deseja atingir o absoluto, ou seja, acredita que para ser arte, a arte deve estar além da arte.” (JAMESON, 2001, p. 84). O desejo dos modernistas era o de formular uma nova arte, autônoma e em direção ao progresso, mas resgatando quando possível os elementos da tradição. O moderno sinalizava algo novo que, por sua vez, transgredia com a tradição, mas ainda assim mostrava certa superioridade de valor em relação às produções da indústria cultural.

A possibilidade de reprodutibilidade da obra de arte é outro elemento que determinou o rumo da cultura de massa e do posicionamento crítico de sua inclusão cultural na sociedade. Essa questão é enfatizada por Theodor Adorno e Walter Benjamin em dois dos escritos que mais se destacam sobre essa problemática: *A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas* (2002) e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2002).

Para Adorno, as manifestações culturais que fazem parte da indústria cultural resumem-se ao lucro, isso faz com que a produção estandardizada desses bens não esteja focada na experiência do indivíduo com a arte e com a sociedade, mas com a produção de necessidades que o levam a consumir produtos sempre iguais.

A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria importaria métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. (ADORNO, 2002, p. 170)

Levando em consideração o período em que o texto de Adorno foi escrito, momento em que a discussão sobre a indústria cultural encontrava-se em um estágio inicial, é possível compreender a resistência do teórico ao desenvolvimento da indústria cultural. Para Huyssen, Adorno “foi o teórico *par excellence* do Grande Divisor” e explica que

[...] o impulso político por trás de seus trabalhos era o de salvar a dignidade e a autonomia da obra de arte das pressões totalitárias dos espetáculos de massa fascistas, do realismo socialista e de uma degradação cada vez maior da cultura de massa comercial no Ocidente. Tal projeto era cultural e politicamente válido naquele tempo, e contribuiu em grande medida para a nossa compreensão da trajetória do modernismo. (HUYSEN, 1997, p. 11).

O posicionamento de Adorno mostra o receio em relação ao que a dominação massificada poderia ocasionar à produção artística do último século. O estudo publicado em 1947 foi de extrema importância para estudos posteriores, contribuindo para a formação de diferentes pontos de vista sobre a mesma problemática, conforme podemos verificar através do estudo de Walter Benjamin

que em 1955 apresenta uma reformulação desses aspectos, sem deixar de lado os questionamentos abordados por Adorno.

Benjamin realiza um estudo atualizando o que fora escrito por Adorno, ou seja, indica outro ponto de vista ao desenvolvimento da indústria cultural. É através de uma investigação histórica minuciosa sobre o processo de reprodução da obra de arte que o autor mostra que houve uma modificação na concepção de arte. Isso quer dizer que o advento da indústria cultural não representa a morte ou degradação da arte, mas uma transformação de seus aspectos. Assim, ao comparar o surgimento do cinema com as transformações ocorridas na pré-história da arte é possível compreender essa “mudança de pólos”:

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição [...] A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. (BENJAMIN, 2002, p. 218)

Além da reprodução em massa de obras literárias, foi possível por meio do progresso tecnológico e científico o surgimento do cinema e da fotografia, manifestações culturais que marcam a crise do modelo cultural anterior, como apresentado por Edgar Morin ao abordar a questão da indústria cultural:

As invenções técnicas foram necessárias para que a cultura industrial se tornasse possível: o cinematógrafo e o telégrafo sem fio, principalmente. Essas técnicas foram utilizadas com frequente surpresa de seus inventores: o cinematógrafo, aparelho destinado a registrar o movimento, foi absorvido pelo espetáculo, o sonho e o lazer; o T.S.F [telegrafia sem fio]., primeiramente de uso utilitário, foi por sua vez absorvido pelo jogo, a música e o divertimento. (MORIN, 1977, p. 22. Grifos do autor)

Além do acesso democrático à alta cultura, as obras de arte e o próprio conceito de arte foram sendo modificados. Com isso, surgiram críticas à cultura industrial, mais especificamente, sobre a uniformização estética que resulta na padronização dos gostos e da forma de agir do indivíduo. A respeito disso, Adorno, ao discorrer sobre algumas problemáticas da indústria cultural, expõe que:

A indústria cultural de hoje fundou a função civilizatória da democracia da *frontier* e da livre iniciativa, que de resto nunca manifestou uma sensibilidade muito refinada para com as diferenças espirituais. Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como liberdade do sempre igual. (ADORNO, 2010, p. 203)

A crença na falsa liberdade de escolha faz com que o consumo destes produtos padronizados e criados apenas visando o lucro se consolide na sociedade capitalista do século XX. Portanto, os publicitários e as grandes empresas, ao criarem essas mercadorias, contribuem para a padronização do gosto. As críticas feitas à reprodução em massa de produtos culturais contribuem para a discussão sobre a inserção destes objetos, bem como os valores atribuídos a eles, em nossa sociedade.

As questões que envolvem os valores culturais da segunda metade do século XX estão relacionadas à forma como a cultura tem sido administrada em um momento em que se presencia o progresso da indústria moderna. A fácil reprodução destes bens culturais provocou distinção nos valores entre a arte erudita e a cultura de massa. Morin, ao apresentar esta questão, referindo-se aos devotos da “cultura cultivada” sob o termo “*intelligentsia* cultivada”, mostra como falta aprofundamento em algumas considerações intelectuais:

Os intelectuais atiram a cultura de massa nos infernos infraculturais. Uma atitude ‘humanista’ deplora a invasão dos subprodutos culturais da indústria moderna. Uma atitude de direita tende a considerá-la como divertimento de ilotas, barbarismo plebeu. Foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de ‘esquerda’, que considera a cultura de massa como barbitúrico (o novo ópio do povo) ou mistificação deliberada (o capitalismo desvia as massas de seus verdadeiros problemas). (MORIN, 1977, p.17)

Ao apresentar as concepções que intelectuais das duas correntes opostas desenvolvem sobre as obras massificadas é possível visualizar a repulsa contra a cultura de massa como uma problemática mal resolvida, sem entrever os benefícios dessa produção para o desenvolvimento cultural contemporâneo e sem levar em consideração as transformações culturais.

Entretanto, algumas questões sobre o processo industrial que percorre os produtos da cultura de massa devem ser levadas em conta antes de propormos uma análise desses elementos na obra de Rubem Fonseca. Umberto Eco apresenta

alguns aspectos que envolvem os procedimentos de criação e desenvolvimento da cultura industrial, mostrando argumentos “apocalípticos e integrados”, como definido no título de sua obra, sobre a cultura de massa:

Os *mass media* apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista, mas, na superfície, individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. Vistos em maior profundidade, surgem como uma típica ‘superestrutura de regime capitalista’, usada para fins de controle e planificação coata das consciências. Com efeito, aparentemente eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular, mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade). (ECO, 2011, p. 42)

A crítica apresentada por Eco mostra como o desenvolvimento da cultura de massa está atrelado ao controle de grandes empresas para a obtenção de lucro, utilizando os veículos midiáticos como porta-voz das tendências culturais homogêneas. Assim, os produtos que são manipulados por estas empresas são estandardizados, contribuindo para a padronização em massa das escolhas pelos indivíduos que as consomem. Ao alcançar uma uniformização dos gostos, a classe detentora destas produções possui mais facilidade para controlar as vontades destes consumidores. Dessa relação surge a falsa democratização do acesso aos produtos eruditos, que são simplificados e modificados a fim de atingir uma grande quantidade de público.

Além da falsa democratização de acesso à alta cultura, há ainda a transmutação dos bens da cultura popular em produtos da cultura de massa, se manifestando como cópia esvaziada do sentido principal que nasce da classe popular. Assim, a classe dominante se apropria desses elementos, subvertendo seu sentido primeiro, transformando-os em produto massificado, como ocorre em filmes e programas de televisão que simulam o cotidiano da população que vive na margem, porém sem partir de seu olhar, excluindo completamente o sentido principal. Estes produtos massificados possibilitam a manipulação dos valores que são inseridos nestas obras, oferecendo à população uma imagem particular da situação, retirando da obra artística seu teor crítico.

É possível extrair do romance de Rubem Fonseca um ponto de vista que se aproxima mais dos argumentos “integrados” que Umberto Eco menciona em sua



obra do que dos apocalípticos. Ao apresentar as relações entre a arte erudita e a cultura de massa no interior de sua narrativa não estabelece um ponto de vista específico sobre a problemática, mas a coloca em suspensão deixando que o leitor pratique a reflexão. Ao utilizar elementos da cultura de massa e da arte erudita mostra a tensão entre as duas. A partir disso, é possível comparar o romance de Fonseca com a consideração feita por Eco sobre a discussão dos níveis de cultura:

Não passa pela cabeça de ninguém que tudo isso deva acontecer de modo pacífico e institucionalizado. A luta de uma 'cultura de proposta' contra uma 'cultura de entretenimento' sempre se estabelecerá através da tensão dialética feita de intolerâncias e reações violentas. Nem se deve pensar que uma visão mais equilibrada das relações entre os vários níveis leve à eliminação dos desequilíbrios e daqueles fenômenos negativos deplorados pelos críticos dos *mass media*. Uma cultura de entretenimento jamais poderá escapar subverter-se a certas leis da oferta e da procura (salvo quando se torna, uma vez mais, cultura paternalista de entretenimento 'edificante' imposto de cima). A utopia prefigurada tem valor de 'norma metodológica' a que os homens de cultura poderiam utilmente ater-se para moverem-se entre os vários níveis. O resto pertence à realização concreta, com todos os desvios e malogros do acaso. (ECO, 2011, p. 60)

O modo como a luta entre uma cultura de proposta e uma cultura de entretenimento tem sido travada não possibilita um diálogo construtivo sobre as vantagens que estas duas culturas oferecem à sociedade. Dessa forma, o que o autor propõe é que mesmo que não se entre em consenso sobre ambas as culturas, o mais importante é possibilitar a movimentação entre os diversos níveis. O desfecho apresentado por Umberto Eco resume com clareza o que a obra de Fonseca propõe: romper com barreiras entre as culturas mostrando que a fruição de obras das duas manifestações culturais depende da movimentação do indivíduo por entre as várias instâncias culturais.

Em relação a essa simbiose artística é possível observar elementos das duas culturas sendo assimilados por um romance que possibilita a discussão sobre o desenvolvimento pós-moderno da arte. O diálogo entre a alta cultura e a cultura de massa pode ser percebido tanto no nível do texto, através do processo intertextual e metaficcional que a obra realiza, com diversas referências à cultura de massa e à cultura erudita, e através da apropriação das características do gênero policial, que surge como uma forma de homenagear o gênero. Em seu conteúdo mostra o modo como o indivíduo pós-moderno se movimenta em meio a profusão de referências culturais que transitam na pós-modernidade. A partir disso, discutiremos em seguida sobre o desenvolvimento cultural no Brasil durante o regime militar e como

algumas decisões do período contribuíram para a entrada da indústria cultural no país.

## 2.1 INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSA, UM EXERCÍCIO DE PODER NO BRASIL: OS RUMOS DA INDÚSTRIA CULTURAL DURANTE O REGIME MILITAR

Concomitante aos acontecimentos mundiais, com o fim da Segunda Guerra Mundial e posteriormente com o desenrolar da Guerra Fria, no Brasil os ecos dos conflitos provocam a erupção de um discurso inflado de otimismo:

[...] entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao "Primeiro Mundo". (MELLO; NOVAIS, 2009, p. 560)

Com as conquistas materiais do capitalismo e o entusiasmo da população ante as novas aquisições o *american way of life* encontra terreno fértil no país tropical. A dominação do novo modelo se projeta para toda a população, mas em graus variados, produzindo diferentes padrões de acordo com a renda de cada camada social. A principal via de transmissão desse estilo de vida se concretiza através da imagem transmitida pela mídia, que a partir da década de 60 ganha mais visibilidade devido ao crescente número de televisores adquiridos pela população brasileira: “em 1960, estavam em uso apenas cerca de 600 mil televisores preto-e-branco; em 1979, 12,3 milhões.” (MELLO; NOVAIS, 2009, p. 623). A aparente mobilidade econômica e aumento do consumo de bens por quase todas as camadas sociais não impediu que a desigualdade social disparasse e assumisse proporções tão graves ao longo do processo de modernização. Assim como não impediu que o país mergulhasse numa das piores crises do século XX na década de 1980.

As mudanças produzidas nas três décadas mencionadas pelos autores se resumem a concretização, e efeitos, de uma visão de mundo que passou a dominar os países em desenvolvimento. Com a liderança dos Estados Unidos sobre a

economia mundial o processo desenvolvimentista de alguns países da América Latina ficou a mercê dos princípios econômicos da potência americana. Com o objetivo de barrar os ideais de esquerda nos países latino-americanos, os Estados Unidos foram os principais financiadores das ditaduras militares. Assim, o golpe de 1964 marca a imposição dos novos valores capitalistas no Brasil.

O acelerado desenvolvimento tecnológico e midiático do período e os empreendimentos feitos nas áreas da educação e da cultura foram processos fundamentais para a consolidação da perspectiva econômica e política adotada pelos militares e conseqüentemente para as mudanças nas produções literárias dos anos subsequentes. Segundo os autores de *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna* o que estava em jogo:

[...] eram dois estilos de desenvolvimento econômico, dois modelos de sociedade urbana de massas: de um lado, um capitalismo selvagem e plutocrático; de outro, um capitalismo domesticado pelos valores modernos da igualdade social e da participação democrática dos cidadãos, cidadãos conscientes de seus direitos, educados, verdadeiramente autônomos, politicamente ativos. Portanto, 1964 representou a imposição, pela força, de uma das formas possíveis de sociedade capitalista no Brasil. (MELLO; NOVAIS, 2009, p. 618)

A concretização de tal modelo econômico só foi possível devido à propagação de uma imagem favorável do desenvolvimento do país através de estratégias publicitárias de instituições financiadas por empresários e dirigentes da elite, criadas com a finalidade de dissimular a realidade do regime. Foi mediante o controle das informações pela censura e através da aliança política com o governo norte-americano que o projeto neoliberal se consolidou. Para dar prosseguimento ao plano de desenvolvimento econômico idealizado pelos que tencionavam a mesma prosperidade dos países desenvolvidos foi necessária a criação de uma atmosfera próspera que projetasse aos cidadãos brasileiros a visão de um país em crescimento que traria progresso a todos.

Dentre os aspectos que contribuíram para a execução do projeto neoliberal, o milagre econômico que teve início em 1969 e seu auge em 1973, com crescimento de 10% do PIB, foi o que contribuiu para a construção de uma imagem de prosperidade econômica para o país. Aliado ao controle dos meios de comunicação, as instituições envolvidas no regime, principalmente a Rede Globo, manipularam as informações em proveito de suas decisões políticas. Assim, as decisões políticas desenhavam um Brasil de possibilidades contrariando as críticas da oposição:

Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrara-se não só revigorada, mas também reorientada. O ano de 1969 fechara sem deixar margem a dúvidas: 9,5% de crescimento do Produto Interno Bruto, 11% de expansão do setor industrial e inflação estabilizada pouco abaixo dos 20% anuais. [...] A indústria automobilística estava a pleno vapor, e a construção civil entrara em tal atividade que faltou cimento. O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul. (GASPARI, 2002, p. 208)

Contra os números não há argumentos, o Brasil de fato passava por um ótimo processo de expansão econômica com investimentos empresariais e industriais antes não vistos. A boa notícia poderia transformar o país não só numa grande potência econômica, mas em um país em vias de modernização de fato com foco no desenvolvimento progressivo de todas as áreas e inibidor da desigualdade social. No entanto, o fascínio econômico e o êxtase do poder militar postergaram a construção de um novo horizonte para o país para pôr em prática o domínio das convicções conservadoras e manter as elites no poder:

Ao êxito econômico não correspondeu progresso político algum. Pelo contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia da prosperidade. O controle da imprensa desempenhou um papel essencial na cantata desse 'Brasil Grande' e na supressão dos conflitos que abrigava. (GASPARI, 2002, p. 210)

Durante o governo Castelo Branco e Costa e Silva foram utilizadas várias formas de coerção para bloquear a liberdade de imprensa e impor uma visão particular dos acontecimentos. Após a posse inconstitucional de Ranieri Mazzili é sancionado o primeiro ato institucional para legalizar ações políticas dos militares no poder. Com isso, entra em cena em 15 de abril de 1964 o governo Castelo Branco. Em junho de 1964 Golbery cria o Serviço Nacional de Informação (SNI) “com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informação e contra-informação no Brasil e exterior”<sup>1</sup>.

Porém, o período mais violento da censura durante o regime ocorre após a promulgação do AI-5, que se dá entre 1968 até 1974 com a abertura política. Ficava a cargo dos oficiais e delegados vistoriar os serviços prestados pelos jornais, rádios e emissoras de TV. Durante as visitas um manual era carregado pelos oficiais informando os objetivos de tais ações e que se resumia a “obter da imprensa falada, escrita e televisada o total respeito à Revolução de Março de 1964, que é

---

<sup>1</sup> Informação disponível em: <<http://arquivosdaditadura.com.br/linha-do-tempo>>. Acesso em 08/11/2017.

irreversível e visa a consolidação da democracia” (GASPARI, 2002, p. 212). Dessa forma, não deveriam divulgar notícias que propiciassem o incitamento à luta de classes; que compromettesse no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil; que tumultuassem os setores comerciais, financeiro e de produção; que veiculassem atividades subversivas, greves ou movimentos operários. Sob esse pretexto, jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* foram os que mais sofreram perseguições e censuras.

Apesar das tentativas dos censores, a imprensa dobrou seus esforços para escancarar o verdadeiro exercício autoritário no poder. O período foi o mais intenso em tentar divulgar notícias contrárias às decisões dos militares e o que mais provocou o círculo artístico a criar obras que questionassem, a partir de diversos pontos de vista, o *status quo*. Além da marca da censura o momento foi marcado pela contradição, pois ao mesmo tempo em que dificultavam o funcionamento de alguns meios de comunicação, principalmente a imprensa escrita, beneficiavam outros através de incentivos financeiros, como é o caso do crescimento das redes de telecomunicação no período.

A centralização de poder dos meios de comunicação nas mãos de uma liderança de rede televisiva certamente foi uma decisão certa para exercer o controle da informação: primeiro devido à facilidade de manipulação que o aparelho televisivo proporciona, por divulgar um material que atinge um maior número de pessoas de uma só vez e que chega à casa de qualquer indivíduo independente da classe social e do nível de escolaridade, e, segundo, pois facilita o diálogo entre as partes interessadas em manter o monopólio de poder econômico do país, uma vez que o domínio é exercido por poucas pessoas.

É a partir dos incentivos específicos e da censura que se compreende o funcionamento da repressão dos meios de comunicação e das produções culturais e suas conseqüências para os desdobramentos da indústria cultural. Censura a alguns e liberdade a outros:

A mão que apedrejava também afagava. Em março o ministro Delfim Netto levara ao presidente Costa e Silva um decreto isentando as empresas de rádio e televisão do pagamento de impostos sobre equipamentos importados. Essa franquia foi concedida ao mesmo tempo que se renovava o parque de telecomunicações do país. [...] O benefício estava ao alcance de todas as emissoras, mas para a TV Globo, surgida em 1965, foi um duplo incentivo. Tecnicamente significou um pulo-do-gato, pois permitiu que ela se modernizasse, transformando-se na primeira rede nacional de televisão. Financeiramente, além de reequipá-la ao dólar oficial, permitiu

que a diferença cambial atenuasse o custo da liquidação de um contrato com o grupo americano Time-Life. (GASPARI, 2002, p. 215)

A oportunidade de crescimento da empresa Rede Globo aliada à prosperidade financeira do país foram fatores decisivos para a guinada à direita que tanto sonhavam os empresários e políticos no comando. Com o controle da informação foi possível projetar aos cidadãos a imagem de um Brasil em progresso, pronto para receber as benesses que o mundo capitalista poderia oferecer. Assim, “a ditadura transformava-se em milagre e a televisão em cores, em seu ícone” (GASPARI, 2002, p. 217).

Além da consolidação da supremacia midiática no Brasil, outros fatores foram fundamentais para o desenvolvimento da indústria cultural e para a construção de um projeto cultural específico de acordo com a orientação política do período. Em primeiro lugar a articulação dos poderes econômicos para investimentos em infraestrutura dos meios de telecomunicação, além da centralização do poder de comunicação atribuído à Rede Globo; em segundo lugar, aliado ao investimento maciço nas redes de telecomunicação, o controle da informação e da cultura pelos censores de acordo com o projeto de modernização e com as políticas de integração e segurança nacional do país; e em terceiro lugar a formação de órgãos governamentais específicos com a finalidade de organizar e executar uma política cultural oficial.

Embora as decisões do período pareçam ter sido tomadas a partir de um plano organizado e coerente para tomar o controle do Estado, o que se destaca nos estudos sobre o momento é a incongruência das ações, um dos motivos que também levou ao enfraquecimento do regime. Conforme aponta Elio Gaspari, a tomada de poder ocorreu de forma difusa sem concentração de liderança, mas com a perspectiva de evitar a erupção dos discursos de esquerda e devido ao medo do bloco dominante de perder o controle nacional:

O processo coercitivo de desmobilização política desencadeado em 1964 contra a esquerda transbordara primeiro contra uma parte da militância liberal, depois contra as próprias lideranças conservadoras que pretendiam sustentar projetos pessoais e políticos independentes. Em 1970, no apogeu, transformara-se num fenômeno de mutilação e desmoralização da elite nacional. Esse ciclo, percorrido em seis anos, não obedeceu a doutrinas, planos ou estratégias. Foi produto de uma anarquia institucional na qual a cada avanço da desmobilização correspondeu um vácuo de legitimidade e a cada vácuo sobreveio um novo espasmo desordeiro. Cada setor interessado na desmobilização saqueou um pedaço das instituições

nacionais. Todos fizeram isso acreditando que no final sobrariam instrumentos suficientes para assegurar-lhes uma parcela de poder. (GASPARI, 2002, p. 226)

No plano cultural as ações também não se deram de forma linear e homogênea, sendo possível identificar ambiguidades e contradições durante sua administração. Ao averiguar os fatos é possível entender o modo como as decisões traçadas durante o regime exerceram influência sobre a produção artística e sobre os rumos da economia e da política nacional. Com relação à censura, seus objetivos não se resumiam apenas em proibir as produções que apresentassem conteúdo considerado subversivo ou que diretamente manchassem a imagem do governo em regime, mas foi uma ação que também determinou o enfraquecimento da tradição cultural que estava se estruturando no país desde a década de 1930:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1987, p. 27 – 28)

Com a erupção dos discursos ideológicos de esquerda, a visão da população e do artista sobre a cultura estava em processo de transformação considerando aspectos de engajamento social e político em sua formação. Na literatura as mudanças se evidenciam tanto na estrutura – nota-se que houve afastamento do uso rebuscado da linguagem e também a mudança de foco narrativo, aproximando o leitor da realidade de miséria de muitos brasileiros, por exemplo - quanto no conteúdo, ao estender ao alcance nacional os temas locais e regionais, principalmente envolvendo as problemáticas da desigualdade social. Segundo Candido “a incorporação das inovações formais e temáticas do modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões.” (CANDIDO, 1987, p. 30).

Desse modo, a ação dos censores serviu não apenas para repreender as produções que apresentavam oposição ao governo, mas também para romper com a tradição cultural em andamento, uma vez que esta reforçava as concepções ideológicas de esquerda. A partir dessa prática criou-se um vácuo, afastando artistas e intelectuais de esquerda e abrindo espaço para artistas e intelectuais que se alinhavam às convicções dos militares. Assim, se acelerou a adequação das



produções culturais às exigências do processo de modernização proporcionando o avanço da indústria cultural:

Pressionada pelas múltiplas exigências de nosso processo modernizador, a atividade cultural se via forçada a experimentar uma abertura – quer nos temas, quer nos procedimentos técnicos – para as tendências culturais dominantes nos países hegemônicos; ao mesmo tempo, era impelida a romper – atenuar, ao menos – seus laços tanto com a tradição cultural quanto com as questões locais. (FRANCO, 1998, p. 78)

Tais resultados não obedeceram a decisões sistemáticas e coerentes determinadas por um todo, mas se sucederam ao longo das lideranças que atuaram no período da ditadura. Nesse ínterim, notam-se divergências de pensamento quanto ao tratamento econômico dado à cultura e sobre as formas de repressão adotadas por cada gestão. Expor o funcionamento de tais procedimentos de investimento e coibição ajuda a entender o modo como a indústria cultural se desenvolveu no Brasil e registra o momento em que ela passa a ter influência na produção literária do período.

O desenvolvimento cultural passou por dois momentos distintos de institucionalização nos anos da ditadura: o primeiro durante os regimes de Castelo Branco, Costa e Silva e Médici e o segundo durante a abertura política no governo Geisel. No primeiro momento a organização cultural obedecia às concepções estabelecidas no primeiro governo do regime militar, do Marechal Castelo Branco, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, que “tinha como uma de suas principais atribuições elaborar um Plano Nacional de Cultura.” (FERNANDES, 2013, p.179). Os trabalhos do conselho “se estenderam por vários anos e resultaram, em 1973, durante o governo do general Médici, no documento intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*.” (Ibdem). A diretriz de 1973 visava um plano de cultura baseado no incentivo estatal reforçando os ideais nacionalistas e conservadores, sobretudo contrários às ideologias de esquerda. “As noções que orientavam as proposições do CFC eram as de ‘tradição’ e de ‘defesa’ da cultura nacional, identificada com elementos do passado.” (Idem, p. 183).

No segundo momento, com o início da “abertura” política, no governo Geisel, o plano cultural ganha outro tom, continuando com algumas das orientações do Plano Nacional de Cultura, mas através da elaboração de um novo documento, *Política Nacional de Cultura* (PNC), visa a uma desestatização gradual dos setores criados e impulsiona o desenvolvimento da indústria cultural, ou ainda, segundo

Cohn no documento “o tom é mais nuançado, sem o esforço, tão visível no texto anterior, para construir uma linguagem que fosse simultaneamente do agrado dos militares e dos tecnocratas do desenvolvimento” (COHN, 1984, p. 91). “O argumento básico já não invoca as exigências de segurança e do fortalecimento nacionais” (COHN, 1984, p. 92), o foco agora está no desenvolvimento econômico brasileiro.

Em suma, é durante o governo Geisel que a ênfase econômica de sua administração passa a modificar a relação entre arte e mercadoria, ou melhor, cria terreno fértil para o fortalecimento da indústria cultural. Ao adotar a “política de abertura”, ainda que “lenta e gradual”, o militar consolidou seu poder e ganhou credibilidade ao sancionar o fim da censura, mesmo que esta tenha continuado sob diferentes formas de atuação, e ao dar continuidade ao “milagre econômico”. O “fim” da censura em nada modificaria a execução do projeto político neoliberal, pois seus objetivos (de afastar as produções culturais de orientação política que compactuassem com a esquerda e a construção de um plano cultural que se desenvolvesse de acordo com a mudança do mercado internacional) já haviam sido atingidos. Assim, a atuação da censura foi fundamental para o rompimento das formas tradicionais que estavam se solidificando e para a entrada em massa de um mercado de bens simbólicos, conforme expõe Renato Franco:

Ao mesmo tempo, a censura criava oportunidades objetivas para o Estado agir com rapidez e desencadear uma avassaladora onda de modernização dessas mesmas condições materiais. De fato, com tal objetivo, ele estimulou e criou todo tipo de facilidades para a consolidação definitiva - em termos verdadeiramente modernos - da indústria cultural entre nós e, conseqüentemente, de um estável mercado de bens simbólicos. Doravante, o criador de cultura seria, cada vez mais, forçado a se dirigir ao gosto - e às exigências - do consumidor anônimo. (FRANCO, 1998, p. 79)

A abertura do mercado e a consolidação da indústria cultural marcam uma nova etapa de expansão do capitalismo no Brasil. Passa-se, então, a modificar os meios de produção baseando-se nas necessidades criadas para a sustentação do sistema econômico. A nova fase do sistema capitalista, apesar de não apresentar uma mudança na essência do sistema, apresenta um novo estágio que se expressa na cultura através do pós-modernismo. Após a derrubada do Muro de Berlim, o debate intelectual migra das questões políticas e econômicas para a discussão cultural, uma vez que é por meio dela que as necessidades de consumo irão se concretizar. Em seguida será apresentado o modo como tais eventos foram essenciais para o desenvolvimento das obras literárias brasileiras da segunda

metade do século XX e como as mudanças políticas e econômicas refletem na construção e difusão das narrativas de Rubem Fonseca, particularmente na obra *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*.

## 2.2 RUBEM FONSECA, SÍMBOLO LITERÁRIO DAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS?

A partir das questões políticas e culturais apresentadas no segmento anterior, verificaremos nesta parte do capítulo dois aspectos importantes que ajudam a compreender a trajetória literária de Fonseca e a assimilação dos elementos da cultura de massa em sua obra: a condescendência do autor com as mudanças políticas e econômicas e a influência do estado, do mercado editorial e da mídia na divulgação de seus escritos.

É na década de 80, período de escrita do romance de Rubem Fonseca, com a crise econômica, que as consequências da administração do governo militar no corpo social brasileiro ganham contornos nítidos. Assim, “as relações concretas entre as classes sociais guardavam uma semelhança apenas formal com aquelas observadas nos países desenvolvidos. As desigualdades relativas em termos de renda e riqueza eram muitíssimo maiores no Brasil.” (MELLO; NOVAIS, 2009, p. 618). A possibilidade da execução de um projeto neodesenvolvimentista<sup>2</sup> por parte de alguns economistas foi posta em perspectiva, mas com o fracasso das tentativas “e ao longo dos embates travados na Assembléia Constituinte (1986-1988), o projeto neoliberal foi se desenhando e se fortalecendo – passando do campo meramente doutrinário para se constituir em um programa político” (FILGUERAS, 2005, p. 06) que teve no governo de Fernando Collor sua efetivação:

O programa apresentado, consubstanciado no chamado Plano Collor, pela primeira vez não se resumia – quando comparado aos outros planos de estabilização heterodoxos –, simplesmente ao combate à inflação; era um programa de reformas estruturais do Estado e das relações deste com o setor privado e do capital com o trabalho, nos moldes da doutrina neoliberal: privatização, abertura comercial e financeira e ataque aos direitos sociais e trabalhistas – com a desregulamentação e flexibilização do mercado de trabalho e das relações trabalhistas. (FILGUERAS, 2005, p. 11)

---

<sup>2</sup> “projeto que ainda reservava ao Estado as funções de planejamento e implementação de investimentos estratégicos” (FILGUERAS, 2005, p. 05)

A Sexta República em quase nada representa a mudança do quadro político e econômico, ou melhor, ela determina o momento de êxito do projeto que teve início junto ao golpe de 1964 e que visava alinhar o país aos valores do capitalismo internacional. Qual a relação que a conjuntura política e econômica atual tem com a “sensacionalização” da imagem do escritor Rubem Fonseca e com a produção de suas obras?

Devido ao fato de tal conjuntura ser o resultado das decisões tomadas durante o período autoritário, a situação do desenvolvimento cultural do país, nesse ínterim, revela que as decisões voltadas para a perspectiva neoliberal e a consolidação de uma mídia direcionada para a espetacularização contribuíram para a construção da imagem do literato Rubem Fonseca como símbolo literário das liberdades democráticas. A conjuntura contribui para o argumento aqui desenvolvido: de que a imagem do autor e de suas narrativas, que utilizam recursos que dialogam com a cultura de massa, são utilizadas em favor das mudanças econômicas ocorridas nas últimas décadas.

Alexandre Pacheco, professor do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia, realiza um interessante estudo em sua tese de doutorado sobre a construção da imagem de Fonseca como esse símbolo. Em sua tese, ao analisar o silêncio do autor sobre sua participação no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), que teve um importante papel na derrubada de Goulart, conclui que

[...] a postura do silêncio por parte do escritor Rubem Fonseca, por um lado, representou o desprezo histórico que os intelectuais atrelados ao poder sempre tiveram em relação ao debate público; por outro, uma posição conservadora e individualista voltada ao ocultamento do trabalho de dominação que muitos intelectuais realizaram dentro dos interesses das classes proprietárias e dirigentes, sempre contando com a proteção do Estado. (PACHECO, 2006, p. 13)

Poder-se-ia dizer que a participação do autor no IPES não teria sido de grande relevância e que o mesmo nada sabia sobre o andamento dos projetos que levaram ao golpe de 1964, mas tais justificativas se desfazem ao ser constatado o cargo e função de Fonseca dentro do instituto:

Rubem Fonseca teria participado da estrutura formal de autoridade do IPES nos anos de 1960, como um dos líderes do Grupo de Opinião Pública – GOP. Grupo que teve como meta a ‘disseminação dos objetivos e atividades do IPES, por meio da imprensa falada e escrita’, de forma que

procurasse levar 'à opinião pública os resultados de suas pesquisas e estudos'. (PACHECO, 2006, p. 16)

Por fazer parte da liderança do Grupo de Opinião Pública (GOP) não há como dispensar a importância de seu papel dentro do instituto e, assim, constatar que sua participação não se deu de forma ingênua. Em uma carta publicada na revista *Folha de S. Paulo*<sup>3</sup>, Rubem Fonseca esclarece alguns fatos sobre sua participação expondo que “não era, como homem de empresa, nem sou agora, como escritor, favorável à ruptura da ordem constitucional em nosso país através de revoluções ou golpes de estado, militares ou civis”. Por meio deste comentário o autor mostra, enquanto homem de empresa, de que modo seus interesses se relacionavam com os interesses dos empresários que integravam o grupo econômico dirigente. Sendo assim, é possível depreender dessa sentença que ao fazer parte do grupo ele era favorável à aplicação de um plano econômico liberal no país, mesmo que não compactuasse com a tomada de poder dos militares.

É necessário levar em consideração que a criação do instituto se deu devido à ameaça que o governo de Goulart apresentava aos planos econômicos do país, uma vez que iam de encontro com os interesses da elite. Nas palavras de Dreifuss, que apresenta um estudo sobre a ação de classe da elite orgânica em sua obra *1964 a Conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*<sup>4</sup>:

A elite-orgânica atacava o comunismo, o socialismo, a oligarquia rural e a corrupção do populismo. No aspecto positivo, argumentava que a prosperidade do país e a melhoria dos padrões de vida do povo se deviam à iniciativa privada e não se deviam, certamente, a métodos socialistas ou à intervenção do Estado na economia. Por outro lado, a sua abordagem negativa podia ser vista na sua utilização de uma mesclagem de técnicas sofisticadas e uma grosseira propaganda anticomunista, constituindo uma pressão ideológica, que explorava o 'encurralamento pelo pânico organizado' (DREIFUSS, 1987, p. 232)

As estratégias utilizadas pelo IPES para realizar tal pressão ideológica dependiam da sagacidade de indivíduos que soubessem direcionar a opinião pública para atingir seus objetivos. Assim, para compor o Grupo de Opinião Pública foram escolhidas personalidades que possuísem facilidade em utilizar seus

---

<sup>3</sup> Folha de S. Paulo - 'anotações de uma pequena história' 27/03/1994

<sup>4</sup> A obra expõe a influência que os institutos criados por empresários tiveram na doutrinação contra a esquerda no período de 1962 até 1964

conhecimentos profissionais em favor dos objetivos do instituto, foram nomeados para o grupo publicitários, jornalistas, escritores e até mesmo educadores.

Dentre algumas figuras desse grupo no Rio destacavam-se Nei Peixoto do Valle, José Luiz Moreira de Souza (proprietário da Denisson Propaganda), Glauco Carneiro (escritor, jornalista), José Rubem Fonseca (que lidava especificamente com editoriais de jornal e filmes), Hélio Gomide e o General Golbery. (DREIFUSS, 1987, p. 192)

O funcionamento do instituto, além de promover o discurso neoliberal e contribuir para a derrubada de Goulart através de estratégias de manipulação da informação também teve participação no desenvolvimento cultural do período, utilizando suas forças para divulgar e financiar artistas que simpatizassem com o projeto econômico e político em desenvolvimento.

Certas empresas financeiras e industriais ligadas ao complexo IPES/IBAS se incumbiam dos arranjos financeiros, incluindo-os em suas folhas de pagamento, propiciando, assim, outra forma de financiamento indireto da ação da elite orgânica. Escritores, ensaístas, personalidades literárias e outros intelectuais emprestavam o seu prestígio, escrevendo e assinando, eles próprios, artigos produzidos nas 'estufas políticas e ideológicas' do complexo IPES/IBAS. (DREIFUSS, 1987, p. 232)

No processo de consolidação do projeto neoliberal, ainda na década de 60, já é possível identificar nos incentivos culturais dessas instituições as implicações que as escolhas por tal programa político e econômico tiveram para o desenvolvimento e divulgação de obras literárias de Fonseca e de outros autores. Durante a participação no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) o escritor obteve o auxílio de Odylo Costa Filho, também membro do instituto, para a publicação de seu primeiro livro *Os Prisioneiros* (1963), conforme expõe Pacheco

Vemos, então, como certos autores como Rubem Fonseca, a partir de certos condicionamentos pré-existent no campo editorial brasileiro e a partir também das disposições de alguns de seus agentes diante dos interesses das elites, necessitam, muitas vezes, antes serem reconhecidos como tais diante de suas relações com o poder - e destes com certos editores como Gumerindo Rocha Dorea como foi o caso do autor em questão -, para em seguida terem seus respectivos textos inseridos no sistema de produção cultural. (PACHECO, 2006, p. 41).

A exposição de tais fatos é importante para compreendermos a lógica política e econômica que circunda a popularização das produções literárias, a consagração de certos escritores e a difusão de ideais específicos condescendentes com as mudanças que estavam ocorrendo no país a partir da década de 60. Pellegrini, ao

realizar um estudo sobre a interferência política nas ficções da década de 70, em *Gavetas Vazias* (1996), esclarece que as narrativas do período, assim como em outros momentos, resultam de condições específicas e universais:

Parece simplista, portanto, submeter a produção romanesca do período em análise ao grifo específico da situação política e social brasileira, sem levar em conta contingências mais amplas que dizem respeito ao desenvolvimento do capitalismo como um todo. Nessa linha, o romance brasileiro da década de 70 está inserido num contexto muito maior, e, por isso, apresenta traços de transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal. (PELLEGRINI, 1996, p. 14)

Levando em consideração a complexidade do contexto em que a obra está inserida, com o fechamento político e as mudanças sociais acompanhadas por ele, concluí-se que a popularidade de alguns escritores e de suas respectivas obras está atrelada às ações da censura (ao dar abertura aos escritores que se mostravam favoráveis às concepções em curso), às práticas dos institutos, coordenados pelos empresários, e a consolidação do mercado de bens culturais que, conforme o que foi exposto por Pellegrini, são acontecimentos que passam a agir em conjunto interferindo na criação do objeto artístico:

O horizonte político-cultural do final dos anos 70 introduzira inúmeras questões novas, geradas já nas novas condições de produção, isto é, a consolidação do mercado de bens culturais, além do papel do Estado como mecenas implícito ou explícito. [...] No banco dos réus, aqueles intelectuais e produtores de cultura que acabavam optando por formulações culturais 'neutras', socialmente assépticas, buscando o 'intimismo à sombra do poder', ou seja, não discutindo mais os fundamentos desse poder à cuja sombra estavam livres para cultivar a própria 'intimidade'. Como apontamos antes, choveram bolsas, empregos, financiamentos e facilidades para publicações, de acordo como o beneplácito do poder estatal aos que não se mostrassem 'indesejáveis'. Para estes, desemprego e censura, representada pela impossibilidade de circulação de seu trabalho artístico ou teórico. (PELEGRINI, 1999, p. 183)

Ceder às condições do poder garante ao autor a segurança de que seus escritos chegarão às livrarias, mas, em tal condição, essa sujeição se torna castradora, diminui sua capacidade criadora e crítica, limitando-o às condições da ordem em domínio. Assim, "isso contribui para uma apologia indireta do *status quo*, na medida em que afasta da ótica da arte suas contradições intrínsecas" (PELLEGRINI, 1996, p. 18)

Não somente a censura e o direcionamento cultural do estado contribuíram para a castração criativa, mas os processos da indústria cultural também



contribuíram para essa realidade. A condição na qual os artistas da contemporaneidade estão inseridos não deixa escolhas quanto ao desenvolvimento de seus textos, uma vez que são forçados a aceitar as condições das editoras para conseguirem publicar seus trabalhos. Tais condições resultam na produção de mercadorias que funcionam a partir da lógica de padronização e homogeneização do pensamento para obtenção de lucro, eliminando da obra seu papel transformador. Dessa forma, subordinar o trabalho do escritor às condições do mercado resulta muitas vezes em obras sem profundidade, maquiadas de elementos espetaculosos para atingir um público já imerso na sociedade do espetáculo:

É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece e da pressa que impõe, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea. Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com o seu código estético marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão: um texto que poderia ser de boa qualidade, porém muitas vezes escrito apressadamente para um leitor também apressado, não consegue escapar das redundâncias e clichês, e muitas vezes, até de erros gramaticais. (PELLEGRINI, 1999, p.172)

A situação econômica e seu impacto em certas produções literárias podem justificar a sujeição dos escritores às normas do mercado, mas não legitima a atitude de indiferença sobre tal condição, conforme comenta Silviano Santiago ao discorrer sobre a situação dos escritores e a interferência do mercado nas produções literárias:

Se o romancista brasileiro não pode escapar dessa emergente realidade econômica e das ingerências da indústria editorial e interferências do mercado sobre a sua atividade profissional, isso não significa que deve pactuar com elas ou abaixar a cabeça como um servo, passando a ser mero figurante passivo em toda a comédia dos variados enganos e desenganos do Brasil moderno. (SANTIAGO, 1988, p. 24)

A situação do mercado editorial brasileiro é composta por questões que vão além dos conflitos políticos do período que marcam a segunda metade do século XX, ela depende também da lógica de mercado que obedece às condições de consumo. A literatura durante a transição dos governos e durante a eclosão do mercado no Brasil além de passar por novos processos de divulgação, devido à produção em ritmo empresarial do livro, passa por novos processos de criação de

acordo com o público leitor em formação que, segundo Pellegrini, recebe o texto de forma diferente de acordo com o contexto em que está inserido:

O modo pelo qual o leitor recebe o texto e (re)constrói seu sentido é função de seu lugar na sociedade. Em consequência, não se pode assumir a prioridade da recepção sobre a produção ou desta sobre aquela, desde que produção e consumo produzem e determinam um ao outro de inúmeras maneiras, principalmente no quadro contemporâneo, em que a mediação entre ambos é efetuada com todos os artifícios permitidos pelo casamento entre a mídia e o mercado (PELLEGRINI, 1999, p. 152)

A relação entre público e obra é mediada por diversos fatores que vão desde a situação social do leitor e sua bagagem literária até as condições desempenhadas pela mídia na divulgação do livro. Dessa relação, composta por diversos elementos que se fazem indispensáveis nessa transação, acrescenta-se ainda aquilo que é de caráter interno da obra, ou seja, o desenvolvimento das temáticas e os recursos utilizados pelo escritor para desenvolver sua narrativa. Todos esses fatores afetam a recepção da obra.

É comum encontrar nas obras de Rubem Fonseca referências às narrativas policiais, sejam elas literárias ou cinematográficas, mas longe de se manifestar como cópia do gênero suas narrativas se diferenciam por se apropriarem do estilo ressignificando-o. A estratégia do autor ao utilizar elementos da vertente policial pode ser vista como uma forma de prender a atenção do leitor contemporâneo que ao estar imerso numa realidade em que há um grande número de possibilidades de entretenimento se torna mais difícil de atrair. Ao utilizar essa técnica em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* o autor traz à tona outra questão: a discussão sobre a inserção desses bens culturais de massa na contemporaneidade. Dentre os elementos da cultura de massa utilizados para construir a narrativa, o gênero policial, muitas vezes considerado literatura de entretenimento, é o que mais se destaca nos fios que tecem a narrativa, se fazendo presente tanto na forma quanto no conteúdo da obra. Sobre o diálogo das produções de Fonseca com o gênero policial Pellegrini relata que

[...] quando Rubem Fonseca começa a escrever nos anos 60, primeiro seus contos e depois os seus chamados romances policiais, carregados de uma violência sem compaixão, já se vem instalando no Brasil aquilo que viria a ser uma sólida indústria de bens culturais, produzindo inclusive literatura em ritmo empresarial. Isso faz com que o público do escritor aos poucos se amplie, como ocorreu também com outros autores, é verdade, mas sem ultrapassar os limites de uma classe média mais intelectualizada. O policial, no Brasil, desse modo, deixa de ser o gênero popular das origens,

passando a circular muitas vezes como *cult*, nos circuitos mais letrados e de maior poder aquisitivo. (PELLEGRINI, 1999, p. 86)

O romance policial, conforme expõe Pellegrini, atinge no Brasil uma camada de leitores da classe média, e é a partir dos escritos de Fonseca que o gênero ganha notoriedade no espaço intelectual e acadêmico. Isso se deve à habilidade do escritor em construir suas narrativas, mas também aos fatores externos. Ao utilizar em suas obras características do policial rompe os limites entre a cultura cultivada e a cultura de massa, colocando o gênero no mesmo nível da literatura considerada elevada. As influências do gênero policial *noir*, popular nos Estados Unidos a partir da década de 30, é o que dá forma às narrativas do autor que a partir dos ecos de Dashiell Hammett e de Raymond Chandler constrói uma tradição específica do gênero no país.

A influência do mercado editorial em consonância com os aspectos que envolvem a condição da leitura no Brasil, principalmente em relação ao domínio da leitura por uma camada letrada e de classe média, contribuiu para a popularidade dos escritos do autor. O estilo, sem demora, instigou a criação de outras obras seguindo a mesma forma, como *O Matador* (1995) de Patrícia Mello, traduzida posteriormente em 2003 para o cinema e roteirizado por Rubem Fonseca e também com o sucesso de *O Xangô de Baker Street*, também publicado em 1995, do apresentador Jô Soares. Ambas as obras são um exemplo da crescente popularidade do gênero.

Se referir aos bens culturais de uma cultura de massa que estava ainda em processo de desenvolvimento na década de 1980 é se referir a uma mudança abrupta de cenário com classes distintas tendo acesso ao mesmo tipo de entretenimento. O cinema, a televisão e a mídia em geral já faziam parte do cotidiano da população brasileira que consumia, e ainda consome, aquilo que a publicidade mais capacitada consegue vender em prol de maior capital. Tânia Pellegrini ao citar um comentário<sup>5</sup> de Antonio Houaiss sobre a essência deficitária que compõe o plano cultural do país expõe que isso está ligado

[...] sem dúvida, à peculiaridade assumida pelo fazer cultural, na América Latina como um todo, em que interfere uma série de fatores estruturais que dificilmente podem ser contornados, dentre os quais o analfabetismo,

<sup>5</sup> “O balanço total brasileiro não pode deixar de ser, em matéria cultural, muito pessimista e sombrio. As conjunturas políticas podem agravar esse saldo negativo, podem aumentá-lo. Mas na realidade não podem alterar a essência do processo, que tem sido sempre deficitária” (Visão, 05/7/75)

engendrando a inexistência, a dispersão e a fraqueza de públicos virtuais. Isso tudo sem mencionar, por óbvios, os elementos de ordem econômica, social e política, geradores dos primeiros. Inclui-se ainda a complexa questão dos meios de comunicação de massa. (PELLEGRINI, 1996, p. 08)

Vale ressaltar que toda obra de arte funciona como expressão da realidade, porém, ela é, ao mesmo tempo, criação de uma realidade que não existe fora dela. Vista dessa forma, a literatura não se coloca apenas como representação, mas reconhece a realidade e a cria, sendo sua estrutura e existência parte integrante da sociedade. Assim, ela não se resume apenas aos aspectos históricos que a envolvem. Nas palavras de Pellegrini “a arte despe-se de sua visão idealista e humanista, em que o sujeito representa o papel central e em que a realidade funciona apenas como pano de fundo” (PELLEGRINI, 1996, p. 08). Ainda, sobre este mesmo aspecto Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, expõe que “a literatura como fenômeno de civilização depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2000, p. 12).

No caso de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, as interferências dos aspectos sociais e da situação política e econômica do país surgem através do diálogo que a obra estabelece com os elementos da cultura de massa. A cultura de massa, sendo resultado do desenvolvimento capitalista e da globalização que se insere no Brasil durante o regime militar, se impõe em todos os campos culturais, afetando diretamente as produções artísticas. O universo da narrativa em questão não se resume apenas à discussão da inclusão desses bens culturais no país e suas relações com a condição política e econômica do período, mas o romance se constitui através da complexa relação entre essas condições, que são construídas no interior da diegese em forma de discursos.

Assim, mostraremos brevemente o modo como a nova etapa do desenvolvimento capitalista, que se expressa na cultura através do pós-modernismo, produziu mudanças significativas no modo de produzir literatura na segunda metade do século XX. Em seguida será analisado o modo como o romance de Rubem Fonseca trabalha a questão da cultura de massa em sua obra.

### 3 ASPECTOS DA ALTA CULTURA E DA CULTURA DE MASSA NO ROMANCE

*Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é marcado pelo modo como o cruzamento entre as diversas linguagens artísticas se apresenta no cotidiano de uma sociedade marcada pelo paradigma pós-moderno. Esse novo contexto caracterizado pela descentralização, pela afirmação da diferença, pelo conceito de não-identidade e, fundamentalmente, pela dissolução das fronteiras culturais que, conforme expõe Linda Hutcheon (1991), “a Cultura (com C maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com c minúsculo, e no plural)”, produz na literatura, assim como nas artes de modo geral, um sentimento de contestação das normas pré-estabelecidas. Não somente essa conjuntura marca o caótico cenário cultural do romance, como também é o que ajuda a visualizar o próprio romance como pós-moderno. Essa premissa se baseia no que Terry Eagleton expõe em *As ilusões do pós-modernismo* (1998) sobre o pós-moderno. Segundo o autor, essa nova realidade, que se coloca em oposição às normas do iluminismo,

[...] vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p. 06).

Apesar de o termo “pós-modernismo” suscitar certa desconfiança em alguns teóricos, pois parece demonstrar uma superação dos preceitos modernistas e por se mostrar uma tendência um tanto solipsista, ainda assim não podemos descartar sua importância para as produções artísticas que marcam o fim do século XX até os dias de hoje. Ainda sobre as concepções pós-modernas, Linda Hutcheon apresenta uma explicação bastante coerente sobre o surgimento da tendência:

A maioria dos teóricos do pós-modernismo que o consideram como uma ‘tendência cultural dominante’ (Jameson 1984a, 56) concordam que ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa (...) Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Dessa forma, o funcionamento do sistema econômico, político e social possui grande importância para a idealização da vertente e, com isso, é o que possibilitou à cultura de massa dominar boa parte do contexto cultural. Porém, conforme a própria autora expôs, o pós-modernismo surge também como uma

estrutura a desafiar a cultura de massa, apresentando um combate entre forças que pode resultar em mudanças profícuas ou não.

Os adjetivos utilizados por Eagleton, assim como a explanação de Hutcheon se encaixam bem na obra de Rubem Fonseca. Primeiramente, pois a obra se insere num período crucial do discurso sobre o pós-modernismo, a década de 1980. Segundo, pois a trama é guiada por um narrador que é um artista, um diretor de cinema, posição profissional propícia para exprimir o funcionamento dessa nova categoria, uma vez que o cinema nasce concomitante ao desenvolvimento da indústria cultural e como tal enfrenta as aporias culturais do período.

A visão de mundo exposta por esse personagem trabalha em favor dessas interpretações desunificadas, ou seja, o funcionamento do narrador-protagonista nos mostra uma consciência afetada pela profusão caótica de referências que transitam pelo mundo cultural globalizado. Assim, a possibilidade de o indivíduo acumular uma grande variedade de conhecimentos através dos meios de comunicação, dos aparatos tecnológicos e da produção em massa de informação gera um modo diferente de enxergar a realidade. Essa nova configuração do intelecto afeta também o modo de enxergar e produzir arte. Por meio do ponto de vista desse narrador a narrativa tece um universo ficcional que se diferencia das noções realistas. Além disso, a obra mostra aspectos que enfatizam a condição da existência humana num contexto completamente modificado pelo sistema capitalista, questão fortemente influenciada pelo pensamento filosófico que se desenvolve a partir da revolução industrial e explorada nos escritos pós-modernos.

Dessa forma, é possível dizer que a obra expõe um discurso favorável à condição pós-moderna, mostrando como a arte se movimenta sem direção específica entre caminhos que vão se abrindo de acordo com as mudanças que ocorrem na sociedade. Verificaremos como isso ocorre no romance a partir de alguns aspectos de análise. O romance produz uma tendência teorizante, ou seja, a ficção parece construir uma linha de raciocínio que perpassa pontos de vista teóricos sobre a arte na pós-modernidade, principalmente no que tange à estrutura da narrativa que, ao utilizar como referência as características do gênero policial e dos sub-gêneros ancorados à ele, mostra como um gênero considerado menor possui o mesmo nível de complexidade e qualidade de uma literatura considerada “alta cultura”. Além disso, apresenta no conteúdo da obra discussões sobre cinema e literatura, mostrando alguns conceitos basilares para compreender a discussão

sobre os valores que os separam. Ao utilizar referências da arte erudita e da cultura de massa, mostra o processo intertextual que ocorre entre elas no contexto pós-moderno e o modo como o indivíduo é afetado por essas referências, movimentando-se de um nível ao outro. Tais aspectos atribuem à obra um caráter metaficcional, havendo reflexões sobre a natureza constitutiva do romance.

No que tange ao desenvolvimento da narrativa, a trama apresenta a história de um diretor de cinema que após se envolver numa situação inesperada, ao gosto das intrigas policiais, com direito a perseguições, detetive vestindo capa preta e personagens usando disfarces, experimenta a estranha sensação de estar vivendo uma ficção à la *roman noir*. O mundo ficcional manifesta-se como um simulacro em que a fantasia e o onírico são base para a construção do mundo improvável no qual o personagem se encontra inserido.

O narrador, que expõe os acontecimentos simultaneamente às ações ou, nas acepções de Norman Friedman, o narrador-protagonista que “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177), vivencia a angústia da recente morte de sua esposa e a ventura de uma proposta de trabalho que talvez pudesse ser a melhor de sua carreira como diretor de cinema: transpor para a linguagem cinematográfica a obra do literato russo Isaak Bábel.

A obra apresenta a problemática que culminará em todas as aventuras vivenciadas pelo diretor de cinema. No primeiro capítulo, a personagem recebe a visita de uma desconhecida chamada Angélica, que fugindo de uma perseguição, refugia-se em sua casa e deixa em suas mãos uma caixa, a qual pede que seja guardada com segurança. Algum tempo depois, o protagonista descobre pelos telejornais que Angélica, que segundo a notícia era uma famosa carnavalesca, havia morrido. Após a morte da moça, decide abrir a caixa para ver o conteúdo desta e se depara com diversas pedras coloridas, que mais tarde descobre serem pedras preciosas de muito valor.

Paralelamente a esses acontecimentos, o protagonista recebe a ligação de Dietrich, um produtor alemão que o havia proposto dirigir a adaptação da obra *A Cavalaria vermelha* (1926), de Isaak Bábel, e lhe entrega uma cópia da obra. O protagonista se sente fascinado pelo retrato do autor, despertando-lhe certa curiosidade por sua biografia. Desse modo, o diretor recorre a um velho amigo e professor judeu, Gurian, para mais informações sobre o escritor russo.



Logo após o encontro com Gurian, deparamo-nos com a figura de Liliana, uma moça jovem de vinte anos, amante do protagonista, que mais tarde descobrimos também ter sido ex-namorada de sua ex-mulher, Ruth. A relação conturbada entre as três personagens é apresentada apenas no final da obra, em que o protagonista narra o momento que conheceu as duas, assim como a causa da morte de Ruth.

Outro aspecto apresentado neste primeiro instante da narrativa é a relação que o protagonista mantém com o irmão, José, um pastor corrupto e bem sucedido, para quem produz propagandas para o culto religioso que é apresentado em um canal televisivo.

Após descobrir que as gemas valeriam uma boa fortuna, decide ficar com a caixa e investigar a morte de Angélica. Ao investigar a vida da moça descobre que a mesma participava de um esquema de tráfico de pedras preciosas. A partir disso passa a notar que está sendo perseguido por um homem misterioso de capa preta e infere que talvez fosse por causa dos diamantes. Devido às perseguições frequentes, o diretor de cinema e Liliana decidem sair do Brasil. Liliana, que já possui conhecimento de toda a situação envolvendo os diamantes, vai à França e o protagonista à Alemanha, com o pretexto de conversar com Dietrich sobre a tradução cinematográfica da obra de Isaac Bábel.

A segunda parte da obra, intitulada “O Manuscrito”, é dividida em sete capítulos. O segmento apresenta a trajetória do protagonista em Berlim para a realização do filme baseado na obra *A Cavalaria Vermelha*. Nesta parte, as pedras preciosas e os eventos ocorridos no Brasil são afastados da narrativa, abrindo espaço apenas para o envolvimento da personagem com o filme a ser produzido.

Chegando a Berlim o protagonista vai ao hotel reservado pelos produtores do filme e espera a ligação de Dietrich, que logo liga para seu quarto avisando que Plessner, produtor executivo do filme, gostaria de vê-lo e que uma moça chamada Veronika passaria no hotel para buscá-lo. Ao indagar quem seria Veronika, Dietrich responde dizendo que ela havia realizado uma tese sobre Bábel o que seria muito útil para a realização do roteiro. Durante os primeiros capítulos deste segundo momento da obra, o protagonista e Veronika discutem, fazendo com que ele rejeite a participação dela na confecção do roteiro, mas em seguida há uma reconciliação por parte dos dois, que acabam se envolvendo intimamente e trocando informações sobre o que sabiam de Isaak Bábel.

Plessner revela ao cineasta que um manuscrito inédito do escritor Russo, que supostamente teria sido queimado durante a ditadura de Stalin por seus soldados, estaria intacto e em mãos próximas às deles. O produtor, que até então se mostra na obra apenas como um homem rico e com ambições monetárias, revela-se obcecado por Bábel e pede ao diretor que vá para a Berlim Oriental intermediar a venda do manuscrito.

O protagonista, desconfiado de que Plessner possivelmente o estaria enganando sobre o filme a ser feito, decide ludibriar o produtor com a ajuda de Veronika e ficar com o manuscrito de Bábel, fantasiando sobre a realização de um filme baseado na obra. Para que seu plano se concretize, o diretor realiza todos os planejamentos do produtor, mas decide que fugiria para o Brasil assim que estivesse com a obra em mãos. Ao voltar para o hotel em Berlim se depara com Veronika e Plessner juntos, o que lhe causa desconfiança, e decide se esconder e despistar a moça através de uma ligação para que conseguisse fugir com o manuscrito na mesma hora para Paris.

Assim que consegue chegar a Paris vai ao encontro de Liliana, que está hospedada em um hotel. Os dois ficam juntos em Paris e o protagonista explica a ela todos os eventos ocorridos em Berlim.

O terceiro momento da obra, intitulado “O Diamante Florentino”, é dividido em sete capítulos. No primeiro é narrada a volta da personagem e de Liliana ao Brasil. Durante o voo, o cineasta relembra o momento em que conheceu sua falecida esposa, Ruth, e Liliana, assim como conta também a história de vida das duas personagens. Adiante, no segundo capítulo, os dois chegam ao Brasil e decidem ir à casa de Mitiko, amiga de Liliana, temendo que o homem da capa e os *gangs* das pedras preciosas ainda os estivessem perseguindo. Em seguida, o protagonista decide ir à casa de Gurian e contar toda a história do manuscrito encontrado. Chegando ao local, conta todos os acontecimentos de Berlim e pede à Gurian que leia o manuscrito para saber de sua autenticidade. Gurian, muito frustrado, diz que no mesmo dia havia quebrado seus óculos o que o impossibilitava de ler a obra.

Ao sair da casa do professor judeu, o cineasta decide ligar para seu irmão, José, que o convida para trabalhar com ele em uma emissora que havia acabado de comprar. O protagonista recusa a oferta e volta para a casa de Mitiko e é avisado por Liliana que Gurian o estaria esperando. O cineasta sai da casa de Mitiko

ansioso, mas logo se depara com o homem da capa preta e seus capangas que o capturam e o levam para um lugar distante do Rio.

Durante o trajeto, o protagonista reflete sobre sua vida, sobre a morte de Ruth, sobre as pedras preciosas e sobre o manuscrito de Bábel. Assim que chegam ao destino, o protagonista, que está encapuzado, repara que os capangas o colocam em um sótão. Após alguns dias de confinamento, Alcobaça, que supostamente seria o chefe da quadrilha, vai a seu encontro e implora pelas gemas explicando que estaria atrás delas por sofrer de uma doença degenerativa que o poderia levar a morte, e que o único remédio capaz de fazê-lo sobreviver era composto pelos diamantes que o cineasta portava.

Com pena, mas não confiando na palavra do homem, recusa a oferta de sua liberdade em troca das pedras preciosas. Desse modo os capangas mantêm o cineasta preso no sótão, mas após algum tempo o protagonista ouve tiros pelo local e é salvo por homens desconhecidos. Ao escapar do lugar e com rumo incerto, chega a uma pequena cidade que descobre ser Diamantina, em Minas Gerais, lá se hospeda em um hotel onde conhece Dália, uma moça jovem e bonita que já havia sido miss, e Odilon, dono do hotel. O protagonista se envolve com a moça e lhe conta todos os acontecimentos, logo após pede dinheiro emprestado para voltar ao Rio de Janeiro.

Chegando ao Rio, procura Gurian e descobre que o professor está internado em uma CTI (Central de Triagem e Internação). Ao visitá-lo pede sobre o manuscrito de Bábel o qual Gurian revela não ter sido escrito pelo autor russo e sim por um amigo que o deixara para Bábel. Dito suas ultimas palavras, o velho sábio morre. Desconsolado, o protagonista perde toda sua ambição de fazer um filme sobre a obra, pois a mesma nem sequer existia, decide então entregar as pedras para Negromonte (carnavalesco amigo de Angélica) utilizá-las em sua fantasia de carnaval. Por fim, o narrador, após tantas aventuras, expressa “Tudo era fantasia, um sonho, um mundo de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos”.

### 3.1 PROCESSO METAFICCIONAL E RESSIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL: A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DE MISTÉRIO EM *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS*

Um dos aspectos que se destaca na literatura identificada como pós-moderna é a constante indagação das regras pré-estabelecidas e o caráter auto-reflexivo sobre a composição da obra. Torna-se comum o surgimento de narrativas que exploram a natureza constitutiva da arte e, no caso da literatura, do fazer literário. As perspectivas são ampliadas, abrindo espaço para outros modos de enxergar a produção ficcional, conforme demonstra o discurso de Robert Coover, citado por Larry McCaferry em *The Metafictional Muse*: "we have come to the end of a tradition. I don't mean that we have come to the end of the novel or of fictional form, but that our ways of looking at the world and of adjusting to it through fiction are changing" (McCAFERRY, 1982, p. 23)<sup>6</sup>.

Uma das perspectivas literárias pós-moderna, que começa a se destacar com os escritos do final da década de 1960, concomitante ao "boom" literário latino-americano, passa a ser denominada de metaficção. Isso não significa que não tenham surgido em outros períodos obras com essa característica, porém é a partir da segunda metade do século XX que tais características são observadas mais atentamente. No trabalho de Larry McCaferry, o autor define metaficção como "a narrational metatheorem whose subject matter is fictional systems themselves and the molds through which reality is patterned by narrative convention." (McCAFERRY, 1982, p. 19)<sup>7</sup>.

Tal modo de visualizar a arte começa a ganhar corpo devido às mudanças que estavam ocorrendo em diversas áreas do conhecimento. A forma como a arte havia se desenvolvido até o momento foi completamente influenciada pelas noções filosóficas baseadas no conhecimento empírico do mundo. Com isso se quer dizer que o modo de enxergar a relação do indivíduo com o mundo limitava-se a uma visão focada na experiência e na realidade prática das coisas e que através dessa compreensão o homem se aproximaria de resolver os enigmas do universo:

[...] it is not at all accidental that the eighteenth century - the Age of Reason - was the century in which the realistic novel, with its logical, causal connections and linear development, began to flourish. This confidence in man's ability to know, to make sense out of the universe, reaches a high point in the nineteenth century, which was not coincidentally the age of the great realistic novel. By the mid-nineteenth century many assumed that

---

<sup>6</sup> Tradução minha: "chegamos ao fim de uma tradição. Não quero dizer que chegamos ao fim do romance ou da forma ficcional, mas que nossas formas de olhar o mundo e de se ajustar a ele através da ficção estão mudando."

<sup>7</sup> Tradução minha: "é um metateorema narracional cujo tema principal é o próprio sistema ficcional a os moldes pelos quais a realidade é padronizada segundo as convenções narrativas."

science was very close to solving the puzzle of the material universe. (MCCAFERY, 1982, p. 25)<sup>8</sup>.

Ainda durante o século dezenove, tal perspectiva enfraquece diante de outras descobertas, como o reconhecimento da natureza particular da mente e suas relações com o mundo e a introdução da teoria da relatividade para explicar o funcionamento do universo. A partir dessa visão reversa dos conceitos anteriormente asseverados é possível notar uma mudança na constituição narrativa, com ênfase na concepção imaginativa e criativa, elementos muito explorados pelos românticos.

O resgate de tais concepções nos ajuda a compreender o engajamento por trás das concepções pós-modernas, uma vez que seus valores residem na transgressão dos limites estabelecidos pela visão objetiva e sistemática da realidade. Conforme expõe Hutcheon (1991, p. 20), o pós-modernismo não apresenta uma mudança de pensamento, mas uma mudança na forma de administrar o conhecimento. E isso se deve à “incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas”, ou seja, “aqueles que se queixam da ‘perda de sentido’ no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo”. Assim, “isso não quer dizer que, de alguma forma, o conhecimento desaparece. Não se trata de nenhum paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança”. Com efeito, o reconhecimento de tais limites foi o que impulsionou sua transgressão:

By the early 1950s, a variety of influential literary figures such as Robbe-Grillet, Anais Nin, and Nathalie Sarraute were calling for an end to a narrowly conceived mimetic tradition in fiction and suggesting that a recognition of fictions's limits would also free writers to allow the genre to begin developing along the lines that most other art forms in this century had been following. (MCCAFERY, 1982, p. 27)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup>Tradução minha: “Não é por acaso que no século dezoito – a era da razão – foi o século em que a o romance realista, com sua lógica, conexões causais e desenvolvimento linear, começou a prosperar. Essa confiança na habilidade do indivíduo de saber, de atribuir sentido ao universo, de atribuir sentido ao universo, atinge seu ponto máximo no século dezenove, que não por coincidência foi a grande era do romance realista. Até meados da metade do século dezenove muitos supunham que a ciência estava perto de resolver o enigma do universo material.”

<sup>9</sup>Tradução minha: “No início da década de 1950, uma variedade de nomes influentes da literatura, como Robee-Grillet, Anais Nin e Nathalie Sarraute, estavam postulando pôr fim a uma tradição mimética praticada na ficção, sugerindo que ao ser reconhecido os limites da ficção isso poderia libertar os escritores, permitindo ao gênero se desenvolver junto à linha de pensamento que outras artes do século estavam seguindo.”

A trajetória do gênero romance segue, dessa forma, o desenvolvimento do pensamento filosófico e as inovações das outras linguagens artísticas do período e o mesmo ocorre com a experimentação literária que ocorreu na década de 1960. A partir de então as mudanças ocorridas serviram de base para muitos pensadores e artistas da década de 1980.

Sobre a forma como os escritores passam a representar essa nova percepção na literatura, McCafery expõe que “postmodernist fiction writers decides to turn inward, to focus not on reality but on the imagination's response to reality - a response which became recognized as the only aspect of reality which could ever be known.” (MCCAFERY, 1982, p. 28)<sup>10</sup>.

O ponto norteador dessa nova característica se desenvolve devido à mudança no modo de enxergar a relação dos indivíduos com a cultura dominante, a cultura do humanismo liberal, conforme expõe Linda Hutcheon (1991). Segundo a autora, o pós-modernismo surge como uma contestação dessa cultura “a partir do interior de seus pressupostos”. Com isso ela quer dizer que ao contrário do que ocorre no modernismo - em que há uma tentativa de atingir valores estéticos estáveis ou, ainda, em que a obra de arte é vista “como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unicidade a partir das inter-relações formais de suas partes.” (HUTCHEON, 1991, p. 164). No pós- modernismo,

[...] ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra - tal como a arte ou o mito - que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários, mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. (HUTCHEON, 1991, p. 23).

É a partir dessa recusa em apresentar uma noção concluída que o pós-modernismo se apóia na diversidade, pois mostra que não há como concluir algo sobre o qual não se têm um conhecimento íntegro e que está em constante transformação. Assim, na arte, contesta-se esse estado de coisas através da utilização de estruturas do próprio sistema. Na literatura, segundo Hutcheon, assim como McCafery, isso se torna visível nas narrativas metaficcionais. Essa forma de pensar o estado da arte e pensar sobre o funcionamento da sociedade pós-moderna, através de uma “nova teoria”, se deve a um complexo trajeto de ideias

---

<sup>10</sup>Tradução minha: “Os escritores pós-modernistas de ficção decidem voltar-se para dentro, para focar não na realidade, mas na reação da imaginação à realidade – reação que passa a ser reconhecida como único aspecto da realidade a ser considerado.”

concebidas ao longo dos períodos anteriores. Hutcheon demonstra isso ao citar alguns nomes que contribuíram para tal desenvolvimento:

Já não constitui uma grande novidade o fato de que as narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques. Existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo e o humanismo, e os atuais paladinos da teoria - Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard - seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud - para citar apenas alguns - em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência (GRAHAM; TOULMIN *apud* HUTCHEON, 1991, p. 24).

O desvio do foco empírico para compreender o mundo e a busca por alternativas que não a da visualização da história da humanidade como uma grande narrativa-mestra são mudanças que refletem no desenvolvimento literário da pós-modernidade. É a partir da interferência dos discursos de pensadores como os que foram citados por Hutcheon que a ficção passa a evidenciar as incertezas sobre o mundo e contestar aspectos que foram formulados anteriormente. Isso ocorre não como uma forma de rejeitar tais convicções, mas como uma busca para ampliar o horizonte de possibilidades, apontando para novas perspectivas possíveis.

Assim, é possível visualizar nas obras que vão sendo publicadas pontos em comum. McCafery expõe que essas narrativas “share a sense of playfulness and self-consciousness and are further unified by their willful artificiality and by their central preoccupation with metafictional concerns” (MCCAFERY, 1982, p. 14)<sup>11</sup>. Da mesma forma, Lyotard esclarece que

[...] o artista ou o escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando (LYOTARD *apud* HUTCHEON, 1991, p. 33)

A perspectiva de Lyotard sobre a produção pós-moderna mostra como o texto torna-se a estrutura mesma na qual as regras de sua produção serão questionadas ou refletidas. O mesmo ocorre com a narrativa de Rubem Fonseca, uma vez que ao desenvolver um romance ao molde das narrativas policiais, não segue as regras do gênero, pelo contrário, as modifica, revelando seu

---

<sup>11</sup> Tradução: Compartilham a sensação de ludicidade e auto-consciência e são profundamente unidos por sua artificialidade voluntária e pela preocupação central com as questões metafictionais.



funcionamento ao leitor, fazendo com que este participe da construção ficcional através dos recursos manipulados pelo narrador, conforme verificaremos adiante.

O resgate do gênero não se manifesta como mera cópia, mas transformação e contestação de suas regras e estruturas. Constrói-se uma nova estrutura a partir daquilo que já é conhecido. O aproveitamento do gênero possibilita sua ressignificação, acrescentando elementos antes não considerados artísticos, mas que possuem potencial para tanto. A partir dessa ressignificação do gênero a produção pode oferecer outros pontos de vista e valorizar estruturas antes não valorizadas.

Porém, é preciso avaliar a situação com cautela, conforme expõe Jameson ao comentar sobre esse reaproveitamento de estruturas que alguns literatos fazem em suas obras na pós-modernidade:

os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem 'degradada' do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura - com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: os autores pós-modernos não 'citam' mais tais 'textos' como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais. (JAMESON, 1984, p. 17)

O comentário de Jameson, embora apresente a problemática sobre a incorporação dos conteúdos, formas e categorias da cultura de massa nas produções artísticas e a forma como isso pode gerar resultados problemáticos para a diferenciação de uma produção meramente comercial e uma produção de "relevância artística", não leva em consideração o ponto central da pós-modernidade: abolir a separação entre as duas manifestações culturais. O julgamento do autor deve ser questionado em relação à atribuição de valores à arte erudita e à cultura de massa, porém não há como ignorar o fato de que pode haver certa homogeneização dos padrões culturais, resultando em produções esvaziadas de conteúdo.

A configuração pós-moderna faz parte de um contexto econômico e social já modificado em que, segundo Jameson "não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes." (JAMESON, 1984, p. 29). Essa nova formação social, segundo o

economista Ernest Mandel - conforme mencionado por Jameson - se configura como um terceiro estágio na evolução capitalista, consistindo do estágio mais puro de qualquer outro momento anterior do capitalismo. Assim, “a tradição marxista tem, por isso, resistido com veemência a essas formulações” (JAMESON, 1984, p. 29) do pós-modernismo. Não há como ignorar a sujeição dos valores culturais emergentes à consolidação do capitalismo tardio, assim como não há como evitar tais transformações nas estruturas literárias. Porém, é necessário avaliar as produções que surgem com discernimento, a fim de analisar seus reflexos na sociedade contemporânea.

Verifica-se no romance de Rubem Fonseca uma aproximação com o argumento de Jameson. O romance, na tentativa de transgredir os limites entre a cultura erudita e a cultura de massa, mescla referências de ambas, fazendo com que a diferença entre elas não se torne tão perceptível, ou seja, tenta colocar a cultura de massa no mesmo nível da alta cultura. Ao apresentar uma obra que mescla os conteúdos e formas dos dois níveis de cultura nota-se que apesar de se utilizar da estrutura de massa, como ao incorporar a estrutura do gênero policial em seu romance, o autor consegue construir uma narrativa que questiona os valores atribuídos à arte. Ainda que suas produções se voltem para uma camada de classe média, circule como *cult* e explore alguns elementos para deixar sua obra com um semblante pós-moderno, é possível afirmar que o autor consegue atingir uma qualidade literária que mostra como a literatura contemporânea, submersa no novo estágio do capitalismo, possui certo valor no campo literário.

Levando em consideração o período de publicação do texto de Jameson e as transformações sociais e culturais ocorridas no espaço de tempo que separa a década de 1980 até os dias de hoje, é possível avaliarmos, com olhar mais atento, que muitas produções literárias que incorporam a estética da indústria cultural se tornaram significativas para o campo literário, apesar de estarem atreladas a um viés mais comercial.

De acordo com o que foi exposto anteriormente, a obra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* insere-se num período de consolidação dos bens culturais de massa, resultado de uma intensa mudança econômica e política no país e no resto do mundo. Ao agir em conformidade com essas mudanças Fonseca apresenta através de seu romance o resultado que pode surgir da relação entre os elementos da cultura de massa e da arte erudita. Analisaremos nesta parte do trabalho a forma

estética da obra e como ela se apropria das características da cultura de massa, especificamente os aspectos do gênero policial. Focalizaremos neste primeiro momento as características do gênero policial, para posteriormente verificarmos no nível do texto como essas características surgem.

O gênero policial surgiu a partir das obras de Poe, em 1841, quando as publicações eram feitas em jornais, no molde de folhetim. As narrativas publicadas neste modelo possuíam temas variados, desde tramas frívolas sobre o cotidiano até assuntos mais complexos que envolvem a situação política e social do período. Uma característica em comum entre essas publicações, que também contribuiu para o surgimento do romance policial, é o suspense e/ou mistério, que cria no leitor certa curiosidade sobre os acontecimentos da narrativa, a fim de que prossiga com a leitura da próxima publicação (REIMÃO, 2005).

O suspense criado nos romances policiais faz com que o leitor continue folheando as páginas do romance a fim de descobrir os acontecimentos do resto da trama. Essa curiosidade provocada pelos romances policiais, além de ser um dos pontos cruciais para o surgimento dessas narrativas, também o foi para o surgimento do leitor de romances policiais. Jorge Luis Borges, no texto *O Conto Policial* (proveniente de uma conferência proferida em 1978), declara que o estilo “criou um tipo especial de leitor. Isto costuma ser esquecido quando se avalia a obra de Poe. Porque, se Poe criou a narrativa policial, criou, depois, o tipo de leitor de ficções policiais.” (BORGES, 1999, p. 221). A popularidade do gênero se concretiza através dos sentimentos que a leitura das obras policiais suscita no leitor, a curiosidade e a suspeita instigam a leitura e provocam no leitor certo prazer em desvendar os mistérios das histórias, Borges exemplifica esse acontecimento utilizando como exemplo a obra de Cervantes, *Dom Quixote*:

Esse leitor, encontrado em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi engendrado por Edgar Allan Poe. [...] Vamos supor que esse hipotético personagem tenha lido romances policiais e comece a ler o *Quixote*. O que está lendo então? ‘Em algum lugar de La Mancha, cujo nome não quero lembrar, não faz muito tempo vivia um fidalgo...’ E logo esse leitor é tomado por suspeitas, porque o leitor de romances policiais é um leitor que lê com incredulidade, com suspicácias, uma suspicácia especial.

Por exemplo, se ele lê ‘Em algum lugar de La Mancha...’, naturalmente imagina que aquilo não aconteceu em La Mancha. Depois: ‘cujo nome não quero lembrar...’ Por que Cervantes não quis lembrar-se? Porque, sem dúvida, Cervantes era o assassino, o culpado. Em seguida, ‘...não faz muito tempo...’ – é possível que o que quer que venha a suceder não seja tão aterrador como o futuro. (BORGES, 1999, p. 223)

A construção desse modo específico de leitura é fundamental para a consolidação do gênero e para a constatação, na literatura contemporânea, da retomada dessas características em diferentes obras, muitas delas utilizam desse recurso para instigar curiosidade no leitor, assim como há outros elementos que criam uma atmosfera de leitura agradável. Além do suspense, há no enredo das tramas policiais a tradicional estrutura maniqueísta constituída por ações envolvendo a oposição entre o bem e o mal, tendo como cerne da trama a figura do “mocinho”, o herói que vence o vilão. Entre os primeiros detetives da narrativa policial clássica destacam-se: C. Auguste Dupin, de Poe, e Sherlock Holmes, de Conan Doyle. É possível atribuir a ambos solucionadores de crimes características semelhantes devido à proximidade no período de escrita, o primeiro em 1841 e o segundo em 1887. Mas é possível observar que muitos personagens são desenvolvidos de modo diferente.

Dupin, por ser o primeiro, é o qual apresenta as primeiras características de detetive no gênero. Os crimes no romance policial de enigma são desvendados pela figura de um cidadão comum, mas dotado de habilidades de raciocínio e percepção acentuadas, que investiga os assassinatos como forma de lazer. Apesar de a figura central da trama ser o investigador, quem narra suas aventuras é um narrador anônimo, o qual não é revelado nem nome nem características físicas. O narrador é quem se dispõe a contar todo processo investigativo do detetive o qual é possível observar ser uma pessoa próxima do narrador. A história enquanto narrada por outro possui um caráter memorialista e autobiográfico, transmitindo apenas os melhores feitos dos detetives, expondo-os como figuras elevadas, com uma inteligência descomunal e uma capacidade fora do comum em lidar com as situações criminosas.

Tais características dispostas por Poe são frequentes no interior das narrativas policiais clássicas. Neste tipo de narrativa não há espaço para intuição ou qualquer interferência divina. A narrativa segue uma estrutura em que há duas histórias, a primeira, que seria a história do crime, e a segunda, que seria a história da investigação. Nessa, emergem os acontecimentos da primeira, a qual possui um enigma que será desvendado no decorrer da obra. Sobre este aspecto, Todorov, ao apresentar as normas comuns deste gênero caracteriza essas duas histórias dizendo que “a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto

a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou narrador) tomou conhecimento dela’” (TODOROV, 1970, p. 97). Dessa forma, no primeiro fato temos o crime acabado, já na segunda temos a solução deste crime e sua narração pelos olhos do narrador que é exterior ao caso. É neste segundo momento que o leitor terá acesso às informações que o narrador insere na narrativa. Sendo assim, o leitor interpreta e soluciona o caso junto com narrador, o que torna estes clássicos tão instigantes.

É a partir das paródias e das intertextualidades entre uma obra e outra que surge o romance policial americano ou romance negro. É também intitulado de romance policial americano por ter uma ambientação mais próxima aos moldes estadunidenses do que necessariamente ter sido criado nos Estados Unidos. Sobre este aspecto Paulo de Medeiros e Albuquerque expõe a seguinte definição

É bem verdade que Poe tenha sido talvez um escritor literariamente mais ligado à Europa do que propriamente à América. Suas histórias policiais se passam em Paris, cidade que até hoje não se sabe se visitou algum dia, e seu herói é francês. Mas a glória ainda cabe à literatura americana. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 127)

Além de receber este nome, outro aspecto que temos conhecimento acerca deste subgênero ao romance policial tradicional é de que teve sua formação a partir da publicação da *Série Noir* (1945) na França. Mas foi nos Estados Unidos por meio da revista *Black Mask*, uma *pulp magazine* (uma espécie de revista barata com publicações de baixa qualidade), que ganhou notoriedade.

Dashiell Hammett foi o precursor deste tipo de narrativa. *A Safra Vermelha* (1929), *Estranha Maldição* (1928) e *A Chave de Vidro* (1931), são alguns de seus títulos que ganharam notoriedade. Albuquerque tece algumas considerações sobre o autor ao fazer uma apresentação breve do romance americano:

Hammett foi o grande marco na evolução da novelística policial nos Estados Unidos. Escreveu relativamente pouco se formos compará-lo a alguns outros; porém seus livros são verdadeiras obras primas, trazendo sangue novo para uma literatura que vivia entre prosseguir na escola inglesa, ligeiramente americanizada, ou descambar para a violência. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 130)

Foi a partir da publicação de *O Falcão Maltes* (1930) que é apresentado o primeiro investigador deste estilo. Sam Spade diferentemente de Dupin e Sherlock Holmes, não é um homem educado e fino que pertence à burguesia, muito pelo

contrário, é um homem rude e vulgar que trabalha em uma agência para conseguir seu sustento.

O protagonista-narrador, além de ser o contador de sua própria história, diferencia-se do romance policial de enigma em suas características psicológicas. Não há neste tipo de narrativa um detetive herói ou elevado, há uma humanização desta personagem, que é falível e nem sempre sistemático e lógico, na solução dos casos. Desse modo, como os fatos se desenrolam junto à narração, o leitor possui conhecimento sobre os mesmos eventos que a personagem principal, o que afirma a possibilidade de erro do detetive que está sujeito a ser ludibriado assim como o leitor.

O romance negro, por não ser escrito em forma de memórias, não deixa o investigador imune a certos perigos, como ocorria nos romances policiais tradicionais, no qual a possibilidade de o detetive morrer no final da trama era quase nula. A sensação de não saber como a trama terminará e o que acontecerá com esse narrador ao longo da leitura instiga mais o leitor. Essa característica possibilita uma participação maior do público com a narrativa, uma vez que este acompanha os acontecimentos concomitantemente à leitura.

No que se refere ao desfecho dos acontecimentos, o gênero policial *noir* se diferencia do romance policial de enigma por não oferecer ao leitor uma resposta certa e imediata aos crimes cometidos. O que se têm nessas narrativas é a reflexão sobre o caso que foi desvendado tanto pelo protagonista, detetive, quanto pelo público, pois ambos tiveram acesso às mesmas informações. Dessa forma, o que o narrador provoca é a reflexão das possibilidades de descobrir o crime, nunca o deixando solucionado completamente dispondo ao leitor a dúvida acerca da veracidade do crime.

Em relação às influências encontradas na narrativa de Rubem Fonseca, que possuem vínculo com o gênero policial, temos a personagem central, que apesar de não se encaixar nas descrições dos detetives e investigadores das obras policiais, possui referências a estas narrativas quanto ao tipo de narrador. A narrativa é composta por um narrador que conta suas ações concomitante ao desenrolar da história e, sendo assim, se assemelha ao gênero *noir*. Sandra Reimão, acerca disso, expõe que a diegese: “é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, ou seja, se dá no mesmo tempo da ação, e não em forma de memória como no policial enigma.” (REIMÃO, 2005, p. 10).

Podemos inferir que o romance negro transgride neste aspecto com a estrutura clássica dos romances de enigma. Como a narrativa ocorre concomitantemente à narração, não é possível prever o que pode ocorrer com o protagonista. Desse modo, o tipo de narrador se aproximaria do romance negro. O desfecho da obra também se distancia do modo como é apresentado no romance policial tradicional, que tem um final fechado, em que é possível saber que o protagonista sobreviverá às ações da trama.

Rubem Fonseca, ao incorporar as características estruturais dos romances policiais evidencia a complexidade de sua estrutura mostrando seu potencial de criação. É possível aprofundar, a partir dessa estrutura, questões sobre a criação literária contemporânea. O gênero mostra a capacidade da literatura de se reinventar, sem se esgotar em estruturas fechadas e acabadas. O que o autor tenta fazer se assemelha ao que Jorge Luis Borges comenta em uma de suas antologias quando expõe que o gênero policial mostra a necessidade de se reinventar na literatura e como esse gênero evidencia as capacidades intelectuais do indivíduo, seja do leitor, do narrador ou do próprio autor, pois é construído a partir de um jogo em que o raciocínio é a chave para desvendar a construção ficcional.

O gênero traz a possibilidade de jogar com as estruturas textuais. É certo que Borges ao comentar sobre o gênero, ataca a tendência caótica do romance contemporâneo, porém seu argumento abre espaço para a possibilidade de diversificação das estruturas a partir de outras: “el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar.” (BORGES, 1999, p. 250).

Outro aspecto da construção narrativa que resgata a estrutura do gênero policial, mas não é utilizada *ipsis litteris* como nos romances policiais, é a construção do narrador-personagem que se imagina um investigador ou, ainda, se vê dentro de uma trama policial. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* o “detetive” é um cineasta que possui conhecimento de diversas obras fílmicas e literárias policiais, que são citadas ao longo da obra. A maneira como ele é descrito também se diferencia das narrativas policiais tradicionais, pois não possui um caráter nobre, como de costume, mas possui características que se aproximam às dos narradores do *roman noir*. Assim, a história se desenrola se aproximando mais das características deste gênero do que do romance policial tradicional. Uma



definição de Marcel Duhamell em um dos textos do primeiro volume da “Série Noire” exemplifica o estilo encontrado nessas narrativas que se opõem ao romance policial clássico:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalancear a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que o perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d'alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moedas corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (DUHAMELL *apud* REIMÃO, 2005, p. 54)

Ainda que a narrativa utilize essas características, não é possível considerá-la parte do gênero, pois o narrador forja esses aspectos através de sua narração sugerindo no final da trama que: “Tudo era fantasia, um sonho, um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos” (FONSECA, 1988, p. 256). Nesse universo imaginário, os envolvimento com as situações das tramas policiais surgem como uma espécie de homenagem ao gênero.

É a partir disso que os elementos metaficcionais passam a ser explorados no romance, pois o romance de Fonseca destrincha os mecanismos do gênero mostrando ao narrador seu funcionamento. Ao se envolver em um crime de pedras preciosas, o protagonista passa a ter pensamentos que o inspiram a criar uma espécie de roteiro em sua mente, esse é um dos aspectos que evidenciam a capacidade metaficcional:

Nesta altura do meu raciocínio comecei a construir um script. Um sujeito obtém por acaso jóias que são o produto de um crime e é perseguido por uma perigosa quadrilha de facínoras. O perseguido não quer ficar com as jóias, não tem o que fazer com elas (não é bem o meu caso), mas enquanto as tiver em seu poder será caçado pelos celerados. E como não quer que a caça termine, ele precisa provocar os seus perseguidores etc. (FONSECA, 1988, p. 92)

Ao construir sua própria história em forma de script sugere, de forma irônica, que tudo o que está sendo narrado não passa de ficção. Apesar de acabar se envolvendo acidentalmente com o mundo do crime, não pode ser enquadrado como um detetive, mas como um indivíduo que acidentalmente é inserido neste meio. Desse modo, Fonseca cria um personagem que o único vínculo com crimes, assassinatos e situações de caráter investigativo é através dos filmes e obras policiais com as quais já teve contato, como na seguinte passagem, em que a personagem escapa de uma perseguição: “Vi muitos filmes policiais em minha vida para não saber como escapar de uma perseguição. Na rodoviária eu me livraria de quem estava em meu encalço.” (FONSECA, 1988, p. 79). Ou seja, todo conhecimento “detetivesco” que o narrador possui através das narrativas é o que o leva a desenvolver a trama. A partir das referências do cinema e da literatura, o protagonista narra as situações como se estivesse vivendo em uma narrativa policial, ou melhor, se utiliza dos clichês e outras características marcantes do gênero de modo consciente para construir a história, criando uma ficção sob seu olhar, conforme é possível verificar através desse trecho:

Estupidamente olhei na direção do bar. Lá estava ele, com a mesma capa, com um drinque na mão. Fez um gesto frio para mim, como se estivesse me brindando, seu sorriso era cruel, sem emoção.

‘Por que esse desgraçado não tira nunca a capa?’, murmurou Liliana.

‘Está fazendo um calor danado.’

‘Como foi que ele achou a gente?’

‘Deve estar vigiando meu apartamento.’

‘Esse sujeito é perigoso.’

‘Você está com medo?’

‘Mais ou menos. É uma sensação horrível estar sendo seguido por alguém de aspecto tão sinistro. Ele deve ter outros comparsas lá fora.’ [...]

‘Temos que encontrar uma maneira de escapar.’

Em voz baixa discutimos como poderíamos escapar do homem da capa e dos seus prováveis asseclas. Tínhamos que chamar a polícia, mas a polícia não poderia saber a verdade. A verdade, além de me prejudicar — afinal eu estava com pedras preciosas de uma contrabandista assassinada depois de ir à minha casa —, era difícil de acreditar. “Seu guarda, aquele homem ali está me perseguindo.” A única coisa que a polícia teria contra o homem de capa era aquela capa

sendo usada num dia de verão sem chuva.

Desde *La Sorte des Usines Lumière*, qual a situação que ainda não foi abordada pelo cinema?

Passei a caixinha com as gemas para Liliana, que as guardou no bolso. Depois ela levantou-se e foi até ao maître.

‘O homem que está comigo naquela mesa tem uma arma escondida e disse que vai me matar’

[...]

Do bar, o homem da capa observava friamente a conversa entre Liliana e o maître. Noutras circunstâncias eu convidaria aquele homem para trabalhar num filme meu. Desde Widmark empurrando uma velhinha parálitica pela

escada abaixo em Kiss of Death, em 1947, eu não vira uma fisionomia tão repugnante e aterradora quanto a do homem da capa. (FONSECA, 1988, p. 77)

O homem da capa segue as características dos romances policiais tradicionais, por estar sempre com uma capa preta e exibir uma feição cinematográfica em seu rosto, conforme mencionado pelo protagonista. Porém, essa caracterização resgata as características do romance de enigmas de forma irônica adaptando a situação para o contexto brasileiro. Ao mostrar a falta de sentido em construir um personagem semelhante aos vilões das narrativas policiais ambientadas em outros países, o romance deixa transparecer o humor que a narrativa carrega, como é de costume também nas narrativas *noir*.

Para despistar o homem da capa, o protagonista utiliza seu conhecimento cinematográfico, principalmente de referências policiais. O modo como ele cria a situação no restaurante entra em acordo com o que foi exposto anteriormente sobre as narrativas metaficcionais e o fato de compartilharem uma sensação de ludicidade e auto-consciência, profundamente unidas por sua artificialidade voluntária e pela preocupação com a reflexão da construção textual. A forma como essa situação é montada mostra a relação intertextual entre a história e outros textos do mesmo gênero. Assim, o que ocorre no restaurante pode ser utilizado como exemplo de como toda a trama é construída como uma resposta imaginativa da realidade pelo olhar do narrador e seu modo de enxergar os eventos do universo ficcional.

Como a configuração do narrador autodiegético (GENETTE, 1976) permite ao leitor ter acesso aos seus pensamentos e emoções, é possível, a partir disto, explorar sua personalidade, seu caráter, ideologias e sentimentos. Ao explorar seu universo psicológico, a obra se distancia do romance de aventuras e do policial tradicional, que privilegiam a ação. A focalização no pensamento do próprio narrador “foi desenvolvida, sobretudo, na segunda metade do século XX, em relação a um crescente interesse pela expressão mais íntima da vida psicológica” (REUTER, 2011, p. 84). Dessa forma, Fonseca aproveita esta característica para explorar críticas, opiniões e aspectos da contemporaneidade. Através da focalização é possível identificar os posicionamentos do personagem sobre política, religião, arte etc. Por meio desse aspecto são levantadas as críticas sociais e culturais no conteúdo do romance, assim como as questões que distanciam a literatura do cinema. O contato com o universo psicológico do narrador-personagem é o que

permite analisar as características metaficcionais que vão ao encontro dos elementos da estrutura policial no nível do texto.

Além do tipo de narrador e suas propriedades, a gestão de tempo da narrativa é o que instiga a curiosidade do leitor, que vai desvendando os acontecimentos junto com o narrador, pois lê com a sensação de estar vivenciando juntamente com este personagem todas as aventuras narradas. Dessa forma, o “narrador conta o que acontece *no momento em que acontece* (e não de maneira retrospectiva). Ele narra no presente, o que dá uma impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz.” (REUTER, 2011, p. 83), conforme explica Reuter ao comentar sobre a perspectiva que passa pelo personagem.

Conforme foi mencionado anteriormente, as perspectivas pós-modernas baseadas nas concepções filosóficas sobre a percepção do mundo como uma representação ficcional, ou seja, como uma reação imaginativa da realidade pela mente do indivíduo se manifesta no romance através da manipulação do universo ficcional pelo narrador. Assim, é atribuído um tom de dúvida aos acontecimentos da diegese. Deixando de lado o protocolo da ficção realista, o romance, influenciado pela estrutura de pensamento filosófico do século XX, propõe uma estrutura que exige do leitor a problematização da própria estrutura. Acerca disso, Patricia Waugh comenta que

[...] nearly all contemporary experimental writing displays some explicitly metafictional strategies. Any text that draws the reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes – whether ‘literary’ or ‘social’ – artificially construct apparently ‘real’ and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently ‘natural’ and ‘eternal’. (WAUGH, 1984, p. 22)

No romance de Fonseca, a construção metaficcional não é proposta por meio de um autor fictício que desvende as regras do jogo ficcional, mas é apresentada por um narrador que não deixa claro se os eventos são fruto de sua mente ou se eles se desenrolam de acordo com o que ele apresenta. O leitor ao se deparar com esse narrador em primeira pessoa fica limitado às informações que lhe são passadas. Os eventos que são manipulados por esta voz que direciona o curso da narrativa, ao gosto do *roman noir*, faz questionar a realidade interna da diegese. Essa suspeita se manifesta durante todo o curso da narrativa como um grande

mistério a ser desvendado pelo leitor. Pistas são apresentadas ao longo da leitura e a própria estrutura deve ser desvendada.

Dentre as pistas deixadas pelo romance, o título se apresenta como chave do mistério da construção textual, pois é o que ajuda a explicar a hesitação causada pela narração duvidosa. O título *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é uma definição retirada de um enunciado sobre sonhos, conforme explicita o personagem em certa altura do romance:

Freud, conquanto reconheça que os sonhos, apesar de preponderantemente visuais, possam ter também impressões auditivas e de outros tipos, não vai além disso. Freud cita um autor, J. Delboeuf, que sonhava com nomes latinos. Mas Delboeuf via coisas também. Decorei, então, um enunciado de sonho que eu acreditava esclarecedor: 'um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos'. (FONSECA, 1988, p. 32)

Não é possível afirmar que a narrativa se resume a um sonho, porém o romance deixa evidências de que estamos diante de uma ficção dentro de uma ficção. A mesma definição é o que fecha o romance: "Tudo era fantasia, um sonho, um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos" (FONSECA, 1988, p. 256). Assim, a utilização de tal enunciado deixa implícito na narrativa que, assim como os sonhos ou a ficcionalização da realidade, o mundo é uma fantasia, um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos. Esse artifício utilizado pelo autor é uma forma de problematizar as construções realistas e ao mesmo tempo pôr em evidência a tendência pós-moderna de questionar a forma como o mundo é representado. O romance se utiliza de algumas estratégias narrativas para transgredir os limites entre a realidade e a imaginação, uma delas é feita através da descrição dos sonhos do protagonista. Da mesma forma, o título sintetiza a discussão sobre o diálogo entre arte erudita e cultura de massa, sugerindo que é possível conciliar divertimento e ficção.

As pequenas narrativas em forma de sonho são apresentadas ao longo de toda a diegese e indicam uma interpretação particular sobre esse campo tão abstrato do conhecimento humano. A narrativa tenta mostrar como os sonhos são análogos à construção ficcional, ou ainda, como a realidade pode ser uma construção ficcional baseada nos estímulos da imaginação.

Se a metaficção surge nos romances como uma forma de questionar os limites entre realidade e ficção, então o sonho é um mecanismo utilizado por Rubem

Fonseca para mostrar ao leitor que todo processo mental de abstração da realidade pode ser ficcionalizado e que o que muda é a linguagem que é utilizada para mostrar essa realidade. A descrição dos sonhos é só uma forma que o autor encontrou para expor ao leitor as incertezas do mundo contemporâneo.

Os sonhos, apesar dos estudos existentes, ainda possuem sua carga de mistério. Em vista disso, Rubem Fonseca os explora em seu romance. Ao longo da narrativa nota-se que os sonhos vão aumentando e passam a ter mais relação com a história do personagem. Dessa forma, explorar essa experiência do inconsciente surge como uma estratégia narrativa que contribui para a construção dos mistérios da diegese e aprofunda a narrativa nas características metaficcionais.

A construção do primeiro mistério no interior da diegese é o envolvimento do narrador com o roubo das pedras preciosas e o envolvimento com a morte de Angélica, mesmo que não fosse o culpado. A construção desse mistério, que é só desvendado no fim do romance, na parte intitulada “O diamante florentino”, é o que interliga todos os fios da narrativa e o que possibilita os outros acontecimentos se tornarem tão instigantes. É nessa história principal que Fonseca tenta recriar o gênero e desvenda toda sua construção. É a parte em que apresenta de forma consciente para o leitor o funcionamento dessas narrativas.

O segundo mistério é desenvolvido no nível do texto e vai ao encontro do que Borges comenta sobre o tipo específico de leitores de romances policiais que abrem um romance do gênero sabendo que deverão se envolver na trama. Dessa forma, o narrador conduz a história manipulando os caminhos do leitor, como ocorre ao apresentar seu passado através de lembranças que surgem ao longo dos acontecimentos da narrativa. Assim como no desenvolvimento das pequenas narrativas em forma de sonhos que são narradas, os lapsos de sua memória são apresentados sem serem desenvolvidos completamente. Isso ocorre em boa parte na primeira parte do romance intitulada “A linfa do labirinto”. Essas memórias vão sendo esclarecidas ao longo da narrativa, mas só ganham uma conclusão no fim da obra. Os sonhos que vão sendo desenvolvidos também ajudam o leitor a entender o sentimento do protagonista com seu passado. Há em certa altura da narrativa, em um diálogo entre o protagonista e Veronika em que ele conta sobre suas sessões de terapia, uma definição sobre os sonhos que ajuda o leitor a entender as angústias do personagem com seu passado:

Parece que Freud acreditava, e ela também, que os sonhos estão ligados, em seu conteúdo manifesto, a experiências recentes e em seu conteúdo latente a experiências mais antigas [...] A tradução do sonho, para minha analista, dependia, em parte dos produtos desta associação entre o sonho e a minha experiência, a minha realidade, que ela não conseguia obter [...] (FONSECA, 1988, p. 136)

Ao expor a consideração de Freud sobre os sonhos, o narrador pretende mostrar ao leitor a associação que existe entre essas pequenas narrativas dispostas no romance e as lembranças que o narrador apresenta sobre seu passado. Porém, a inclusão dos sonhos e o mistério sobre a morte de Ruth, podem ser interpretados como uma estratégia para afastar o leitor do mistério maior da narrativa: de descobrir se a história é ou não fruto da imaginação do protagonista. Sendo assim, ele atrai a atenção do leitor para esse mistério jogando informações incompletas sobre seu passado:

Enquanto não chegava a hora de ir para o desfile de fantasias, que começava às sete da noite fiquei olhando para a cadeira de rodas de Ruth e para o retrato de Bábel [...]. Tirei as coisas da mala. Um livro, *Modern Dance*. Um vidro de perfume pelo meio. Um colar de contas de vidro. Um lenço de seda. Um pacote de absorvente íntimo. Ao ver aquilo tive uma lembrança pungente de Ruth, como nunca tivera antes: vi Ruth, pela primeira vez, como um ser vivo e frágil, que se revelava agora para mim em toda sua beleza através de um absorvente de menstruação. Por que não vira antes aquela peça ligada à vitalidade da minha querida com os mesmos olhos de agora? Por que ficara sempre tão longe de Ruth, por que nunca a conhecera como ela realmente era? Fiquei segurando aquele artigo feito de papel e tecido, sentindo uma dor, lembrando. Mas eu não queria lembrar. (FONSECA, 1988 p. 51)

A visão psicológica deste trecho introduz ao leitor o mistério da morte de Ruth. Ao apresentar esses pensamentos de forma aleatória o narrador simula o funcionamento da memória que é exposta na narrativa através de analepses, ou seja, “uma narrativa segunda no seu princípio, mas imediatamente trazida ao nível primeiro e tomada a seu cargo qualquer que seja a fonte, pelo herói-narrador.” (GENETTE, 1976, p. 239). Este recurso é utilizado a fim de explicar alguns acontecimentos que são dispostos ao longo da obra, a mudança no nível narrativo faz com que o leitor se distraia nessa segunda narrativa e tente acessar outra história enquanto lê a trama principal, conforme expõe Genette:

Após a evocação esquece o seu pretexto memorial e se desenvolve por si mesma, em narrativa directa, até a última linha, de maneira que muitos leitores não dão conta do rodeio espaço-temporal que lhe tinha dado origem, e crêem num simples ‘regresso ao passado’ isodiegético, sem mudança de nível narrativo. (GENETTE, 1976, p. 239)



Por que Ruth estava em uma cadeira de rodas? O que ocorreu entre os dois e o narrador não quer contar? Por que o narrador não quer se lembrar dela? A forma como o narrador lança esses questionamentos através da construção textual configura uma estratégia para provocar curiosidade no leitor.

Com base na explicação de Genette, as memórias expostas são apresentadas não necessitando mudança na narração. O narrador, no romance, apresenta algumas informações sobre a vida de sua ex-esposa, Ruth, no início da obra, desvendando-as apenas no final da história. As informações são passadas ao leitor em forma de lembranças que vão surgindo na mente do narrador ao longo da narrativa. Isso ocorre, por exemplo, quando o leitor é informado, no início da obra, sobre a paralisia de Ruth: “A toda hora, porém, lembrava-me de Ruth. Eu havia mudado de casa para esquecê-la, mas trouxera a cadeira de rodas comigo. Mas não quero falar sobre isso. Agora não.” (FONSECA, 1988, p. 22). O narrador encerra a informação sobre a cadeira de roda trazida consigo e apenas explica este desdobramento na terceira parte da obra, em que expõe:

Agora eu queria pensar em Ruth novamente. Era bom que estivesse com aquele capuz na cabeça, pois assim não poderiam presenciar minha dor. Sempre que lembrava do acidente, eu dizia para mim mesmo que não tivera culpa. Uma bailarina com um grande futuro que fica parálitica num estúpido desastre de automóvel parece filme lacrimoso feito para a sessão da tarde da TV. Mas aconteceu. E eu não tive culpa. (FONSECA, 1988, p. 222)

A grande distância que há entre a exposição da primeira e da segunda informação é um modo de suscitar no leitor curiosidade para que durante a leitura repare nos pequenos detalhes que lhe são fornecidos. As diversas analepses utilizadas pelo narrador produzem uma narrativa ao modo de um quebra cabeças que deve ser montado pelo leitor. Algumas informações são apresentadas deixando ao leitor a função de desvendá-las. Ao mesmo tempo em que vai desenrolando seus mistérios, o protagonista expõe o caos no qual vive o indivíduo contemporâneo, com a grande quantidade de informações que são disseminadas diariamente e o acesso às benesses do capitalismo. Tudo isso faz com que a narrativa flua caoticamente como a mente.

O romance apresenta, além da narrativa principal, outras narrativas que são contadas pelo protagonista ou por alguma outra personagem. As histórias secundárias, ou segundo Genette, “narrativas metadieéticas”, são dispostas dentro

da narrativa principal, extradiegética, com alguma finalidade, seja para complementar alguma informação ou explicar algum fato da narrativa primeira.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é possível identificar algumas diferenças de níveis narrativos, ou seja, algumas narrativas metadieéticas, que possuem relação com a narrativa primeira, como, por exemplo, a exposição da história de Isaak Bábel.

A exposição da vida do autor russo é apresentada de forma biográfica, a fim de acrescentar informações sobre a vida do autor cuja obra literária está sendo adaptada. Em determinado momento da obra é utilizada a biografia de Isaak Bábel como referência para construir um dos mistérios: a descoberta de um “suposto” manuscrito, inédito, de Bábel que não fora destruído pela NKVD quando este fora preso. Ao fazer uso da intertextualidade, adicionando na narrativa a biografia do autor Russo, o romance constrói a ideia de que o manuscrito possa ter existido, a inserção de informações externas ao universo ficcional lhe atribui verossimilhança, fazendo com que o leitor caia nas estratégias do jogo ficcional.

‘Uma última coisa, muito importante — o derradeiro dia, 15 de maio de 1939. Ele estava terminando de rever seu novo livro, que esperava entregar ao editor no outono daquele ano. Bábel o considerava sua melhor obra. Nesse dia a polícia política invadiu sua casa e o prendeu. Agora você quer saber o pior de todos os horrores que podia ter acontecido, e aconteceu?’ Levantei-me, nervoso. Eu ia perder o avião. ‘Esse livro, que seria a obra-prima de Bábel, foi confiscado e destruído, junto com todos os outros papéis que estavam na sua casa. Foi tudo destruído. Destruído!’ Uma lágrima correu pelo rosto enrugado de Gurian. Sua voz tremia, do esforço e da indignação. ‘Conforme a informação dos seus carcereiros, ele morreu num campo de trabalhos forçados no dia 17 de março de 1941. Provavelmente fuzilado.’ (FONSECA, 1988, p. 98)

O diálogo entre o protagonista e Gurian é o que encerra a primeira parte do romance, deixando em suspenso a informação sobre o manuscrito de Bábel. Na página seguinte, levando apenas o título da segunda parte do romance, “O manuscrito”, se desenrola o mistério sobre a suposta obra de Bábel que não fora destruída. Essa informação é desenvolvida inicialmente no diálogo que fecha a segunda parte, despertando no leitor a suspeita de que o manuscrito poderia existir. Em seguida, na segunda parte do romance a existência do manuscrito é evocada por Plessner, o produtor que contrata o cineasta para desenvolver uma adaptação de *A Cavalaria Vermelha* de Isaak Bábel na Rússia. Neste momento concretiza-se a existência do manuscrito:

‘Há uma revelação, extremamente confidencial, que gostaria de lhe fazer’, disse Plessner acendendo o charuto.  
 Deu duas baforadas. Parecia estar escolhendo as palavras.  
 ‘Lembra-se da conversa que tivemos sobre Bábel, em Munique?’, ele disse.  
 ‘Sim.’  
 Outra baforada.  
 ‘O segredo importante de Bábel?’, continuou ele.  
 ‘O livro que ele estava escrevendo e foi destruído?’, perguntei.  
 ‘Até agora não se sabia que livro seria este — uma autobiografia, um livro de contos, uma peça teatral, um romance’, disse Plessner.  
 ‘E agora já se sabe?’  
 ‘Era um romance’, disse Plessner. ‘Era um romance. O único romance que Bábel jamais escreveu.’  
 [...]
   
 ‘E o romance não foi destruído’, disse Plessner.  
 ‘O quê?!’ A revelação deixou-me atônito.  
 ‘O romance de Bábel não foi destruído. Não falei sobre isso com ninguém. Esta informação é extremamente confidencial.’  
 ‘Onde está o livro? Você o viu? Você o tem?’  
 ‘Não posso falar mais sobre isso. Agora não. Lembre-se: essa informação é confidencial.’ (FONSECA, 1988, p. 126)

Após apresentar essa informação, a segunda parte do romance resume-se ao desenvolvimento das ações do protagonista em busca do manuscrito de Bábel, mas sem deixar de lado os desdobramentos dos outros mistérios. Em certa altura da segunda parte, Plessner sugere ao protagonista que vá buscar o manuscrito na Alemanha Oriental. Para isso, o protagonista precisa passar por uma situação de risco que pode colocá-lo na cadeia. Todas as provações que são apresentadas estimulam a leitura da história, assim como mostram, através dos exageros, a comicidade que algumas situações das tramas policiais apresentam. Logo após apresentar o plano arquitetado para buscar o manuscrito, o narrador ridiculariza o plano comparando-o aos roteiros de filmes de televisão:

‘Está bem. Eu vou lá apanhar o manuscrito. Como encontrarei o Ivan? Como o identificarei?’  
 “Ele identificará você. Ivan já está com sua foto, aquela que o Dietrich tirou no aeroporto quando da sua chegada. Chegando a Berlim Oriental você vai direto para o Pergamon Museum.  
 Deverá entrar no museu precisamente às treze horas. No Pergamon você deve se incorporar ao grupo de visitantes que estiver sendo conduzido por um guia. Ivan decidira o momento em que deve contatar você. Se depois da excursão com o guia nada acontecer, você deve ir para a Alexanderplatz e ficar algum tempo em frente à entrada que dá para o elevador da torre de televisão. Se em quinze minutos novamente nenhum contato for feito, você vai procurar um escritório de informações de turismo da Alemanha Oriental existente na praça, entrar no escritório e ficar em frente a um mapa de Berlim existente nesse local, como se estivesse procurando se orientar.’  
 ‘Parece roteiro de filme de televisão querendo criar um suspense peripatético.’ (FONSECA, 1988, p. 145)

O comentário do personagem ao ridicularizar a situação através da ironia, expõe o modo como alguns aspectos da metaficção são explorados pelo narrador e problematizam a estrutura e a construção do universo ficcional. O processo metafictional é o que interliga o desvendamento de todos os mistérios, pois possibilita ao leitor solucionar a construção textual através da problematização de sua estrutura. Linda Hutcheon comenta que a metaficção, nas narrativas de tom detetivesco, é o que seduz o leitor e instiga sua leitura até a última página, fazendo com que ele se iluda com as estratégias utilizadas pelo narrador. Assim, a metaficção cria no leitor a sensação de estar no comando da situação junto com o narrador: "The logical deductions demanded of the reader place him more often, however, in the shoes of the detective himself, be he an active investigator or an arm-chair wizard." (HUTCHEON, 1985, p. 73).

Ao questionar as regras pré-estabelecidas da linguagem ficcional, ou seja, ao desvendar as estratégias do texto, através da estrutura metafictional, o romance abre espaço para outros questionamentos que se evidenciam na pós-modernidade, como os limites entre arte erudita e cultura de massa.

É através da estrutura metafictional que Rubem Fonseca insere no romance a discussão sobre os valores entre a arte erudita e a cultura de massa, sugerindo o rompimento das barreiras que as separam. Assim, a construção ficcional surge como tentativa de mostrar na prática a ruptura entre os limites que separam a cultura erudita da cultura de massa. Todas as estratégias utilizadas pelo romance para apontar esse viés pós-moderno são guiadas pelo narrador, que ao ser o protagonista da história deixa o leitor limitado a suas artimanhas e consegue moldar suas estratégias de acordo com seus objetivos.

O narrador guia o curso dos eventos da narrativa através de recursos estruturais de uso recorrente nas ficções literárias pós-modernas. Isso pode ser considerado uma tentativa de mostrar na prática o que o próprio romance discute no nível do conteúdo: o rompimento das barreiras que separam a cultura erudita da cultura de massa.

O aspecto mais evidente que demonstra esse esforço é a utilização das características do gênero policial como uma forma de colocá-lo no mesmo nível de outros gêneros considerados eruditos, assim, ele não se apropria dessas características como um modo de parodiar o gênero, mas como uma espécie de homenagem, mostrando o valor do gênero para a trajetória literária.

Através da análise dos elementos que aproximam o romance de Rubem Fonseca às produções da cultura de massa, é possível verificar que a narrativa expressa no fazer literário pós-moderno as implicações do terceiro estágio do capitalismo. O romance, ao mesmo tempo em que tenta colocar o gênero policial considerado literatura de massa no mesmo nível de uma literatura considerada alta cultura, mostrando a complexidade do gênero e exaltando suas estruturas, se utiliza da popularidade do gênero para se inserir no mercado editorial.

### 3.2 MOVIMENTAÇÃO DOS PERSONAGENS ENTRE OS NÍVEIS DE CULTURA EM *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS*

A tecedura do romance se constitui por meio de referências tanto da cultura de massa, quanto da alta cultura. As menções ao cinema, à literatura, à pintura, à música, à fotografia e assim por diante compõem o complexo labirinto da arte no qual o protagonista se movimenta. As referências flutuam no interior da narrativa sem obedecerem a critérios específicos, surgem de acordo com a reflexão que se pretende destacar em relação aos aspectos que envolvem a fruição da arte. Não há nessas reflexões, conforme veremos, a asserção de um ponto de vista específico, mas há no desenvolvimento da narrativa um *leitmotiv* que guia todos os argumentos e situações: o apagamento das fronteiras entre a alta cultura da cultura de massa. A partir disso, verificaremos nesta seção o modo como a narrativa trabalha com as referências culturais e a forma como se constrói o discurso pós-moderno sobre o diálogo entre arte erudita e cultura de massa no romance.

Ao determinarmos que a narrativa insere-se na perspectiva pós-moderna, fez-se necessário expor no capítulo anterior qual o caminho teórico pelo qual se decidiu trilhar nessa análise, ou seja, qual a abordagem sobre o pós-moderno foi adotada, embora a obra por si só já tenha adotado um caminho para seguir. Assim, acreditamos que o romance de Rubem Fonseca transite entre o campo de tensão descrito por Huyssen:

O que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros (HUYSEN, 1997, p. 23)

O apagamento das fronteiras representa, então, a reconfiguração dos valores que acompanham os bens culturais de ambas as manifestações culturais. Com isso, não se pretende dizer que toda produção torna-se valorosa ou digna de crítica, mas que há, a partir da segunda metade do século XX, uma tensão entre os valores que definiam a arte. Um dos pontos centrais do romance se desenvolve a partir da tensão entre Cinema e Literatura. Há na relação entre as duas linguagens certa disputa por legitimidade cultural, disputa erigida a partir de uma noção que atribui uma posição hierárquica entre as duas manifestações artísticas. É partindo dessa intriga que a narrativa constrói seus argumentos envolvendo os valores da alta cultura e da cultura de massa. Assim, desenvolvemos as questões que envolvem cinema e literatura e o apagamento das fronteiras que as separam.

O cinema, ao estar atrelado ao desenvolvimento da indústria cultural e à expansão da cultura de massa, adquire, na perspectiva popular, a imagem de produto comercial ou apenas entretenimento. Em contrapartida, a literatura por ser considerada uma arte milenar possui um caráter mais erudito aos olhos da sociedade. Porém, a definição desses valores ultrapassa as considerações do público geral, percorrendo um processo de significação da arte que atravessa os séculos. Pierre Bordieu discorre sobre esse ponto ao discutir sobre o processo de autonomia da arte, especificamente a europeia. Tais observações nos auxiliam a compreender a forma como são determinados alguns valores e o modo como são estipulados na arte. Assim, o autor no parágrafo inicial do capítulo *Mercado de bens simbólicos* expõe que:

A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. (BORDIEU, 2007, p. 100)

A constituição de um campo autônomo específico da arte depende do sistema de relação entre a produção, a circulação e o consumo desses bens simbólico. Dessa forma, é necessário avaliarmos como se dá essa relação na constituição dos bens da cultura de massa e da cultura erudita, mais especificamente em relação ao cinema e a literatura, uma vez que ambos transitam entre os limites eruditos e massificados. Ainda, segundo Bordieu, ao comentar sobre o processo de industrialização cultural, que facilitou o acesso aos bens simbólicos

pela população, o modo de produção está diretamente atrelado à recepção desses bens pela população, ou seja:

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face - mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independente, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (BORDIEU, 2007, p. 103).

Sendo, então, as condições de produção determinadas pela diversidade de público e pela relação desse público com a condição econômica que gira em torno do objeto artístico, é possível dizer que a definição das obras como somente mercadoria ou bem cultural depende dos fatores econômico e social. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* o funcionamento desse sistema aparece nas ações e reflexões dos protagonistas durante toda a narrativa ao mostrar através de diversas situações o desenvolvimento caótico da fruição da arte na pós-modernidade. Assim, através das referências à arte erudita e à cultura de massa o narrador mostra como na sociedade pós-moderna o indivíduo está em constante contato com manifestações artísticas de ambos os níveis de cultura. Isso mostra como o contexto cultural do terceiro estágio do capitalismo se diferencia do estágio anterior e como isso representa uma mudança na recepção da arte e, consequentemente, afeta seu modo de criação.

No que diz respeito ao acesso às produções culturais pela sociedade, é possível identificar através da recepção destes bens culturais pontos de conflito nos valores que são erigidos em torno das obras da alta cultura e da cultura de massa. O romance de Rubem Fonseca apresenta esse conflito por meio dos personagens e pelo modo como interagem com essas referências. Os aspectos culturais tomam forma a partir dos diálogos e ações entre os personagens e a partir dos pensamentos do narrador, o qual guia a trama evidenciando os argumentos levantados sobre os vales atribuídos à arte. Porém, o narrador destaca essa problemática sem guiar o leitor para uma consideração específica, deixando a ele a tarefa de discernir sobre essa condição da arte na pós-modernidade.

Ao longo da diegese o narrador mostra algumas posturas que se contradizem, ora concordando com alguns valores e ora rejeitando-os



completamente. Essa confusão expõe a imprecisão desses valores no contexto em que a obra foi escrita. Em determinado momento da obra, quando o protagonista está desenvolvendo um trecho do roteiro da adaptação da obra de Babel, este apresenta um questionamento sobre a forma como a cultura do entretenimento domina boa parte do contexto cultural.

Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música *pop*, pelo cinema e pela televisão, conhecia Babel? Tudo que saberiam de Babel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco. (FONSECA, 1988, p. 15).

O discurso do protagonista expõe a complexa estrutura que envolve a fruição da arte, mostrando os percalços sociais e econômicos que interferem no desenvolvimento e aproveitamento de certos bens culturais pela sociedade. No trecho acima é possível visualizar uma crítica de caráter generalizado, que parece contemplar a maior parte da população. Os efeitos de tais mudanças atingem, na realidade, apenas uma parcela específica da população: os indivíduos desprovidos de capital cultural e econômico.

O juízo levantado pelo personagem atribui certos valores aos bens culturais eruditos e da cultura de massa, uma vez que a música *pop*, o cinema e a televisão são definidos como uma arte cômoda e a familiaridade com a vida de Babel, autor canônico, e suas produções é algo excêntrico e trivial aos olhos dos “milhões de semi-analfabetos”, ou seja, algo que talvez não compreendessem por não terem o “conhecimento” necessário para gozar de tal arte. O modo como o narrador expressa sua frustração não indica que as produções da arte erudita sejam a única possibilidade artística válida ou que as pessoas deveriam apenas consumir esses bens, mas mostra como o domínio da cultura de massa atrelado ao descaso com o desenvolvimento social determina seu negligenciamento. Pierre Bordieu explica o funcionamento deste processo de diferenciação a partir dos aspectos sociais:

[...] enquanto que a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada). Em consequência, uma definição completa do modo de

produção erudito deve incluir as instâncias capazes de assegurar não apenas a produção de receptores dispostos e aptos a receber (pelo menos a médio prazo) a cultura feita, mas também a produção de agentes capazes de reproduzi-la e renová-la. (BORDIEU, 2007, p. 116).

A distinção de valores entre a arte erudita e a cultura de massa está atrelada à condição social, econômica e intelectual dos indivíduos que as usufruem. Para poder aproveitar de forma íntegra as especificidades da produção erudita é instituído ao indivíduo possuir certo capital cultural e econômico<sup>12</sup>. Capital cultural, pois é o responsável pelos conhecimentos necessários para o entendimento do objeto artístico e capital econômico, pois é o que possibilita a disponibilidade de tempo para usufruir desses bens.

Segundo Bordieu<sup>13</sup> a singularidade cultural da obra de arte erudita se deve à particularidade de seu modo de produção que, diferentemente dos objetos da indústria cultural, contempla conhecimentos específicos de cada campo artístico. Ou seja, o aproveitamento dessas produções por um público específico, mais “habilitado”, se deve à atribuição de valores aos conhecimentos adquiridos por eles, levando o artista a “dificultar” suas produções para atender esse público. Para Bourdieu a diferença e qualidade entre essas produções podem ser explicadas da seguinte forma:

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras ‘puras’, ‘abstratas’ e esotéricas. Obras ‘puras’ porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras ‘abstratas’, pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas e mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessíveis todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto. Por último, trata-se de obras esotéricas tanto pelas razões já aludidas como por sua estrutura complexa que exige sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores. (BORDIEU, 2007, p. 116).

---

<sup>12</sup>As definições atribuídas por Bourdieu ajudam a compreender a correspondência entre o funcionamento das estruturas hierárquicas sociais e o aproveitamento das produções artísticas. Essa abordagem, conforme Miceli “liga-se a uma determinada imagem da sociedade e, em particular, da sociedade capitalista cujo desenvolvimento baseia-se numa divisão do trabalho altamente complexa e diferenciada que corresponde uma sociedade de classes, cujas posições respectivas e cujo peso relativo encontram seu fundamento nas formas pelas quais se reparte, de maneira desigual, o produto do trabalho, sob as modalidades de capital econômico e cultural.” (BOURDIEU, p. 14)

<sup>13</sup>Importante ressaltar o trabalho de Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas* (2007) para esta análise, uma vez que o teórico, segundo o que expõe Sergio Miceli na Introdução da obra, “visa aliar o conhecimento da organização interna do campo simbólico - cuja eficácia reside justamente na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através de discursos, mensagens e representações, que não passam de alegorias que simulam a estrutura real de relações sociais - a uma percepção de sua função ideológica e política e legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente.” (BOURDIEU, p. 14)

A pós-modernidade apresenta uma problematização deste aspecto, questionando os valores atribuídos aos conhecimentos desse público “erudito”. Nota-se que um dos aspectos sobre a separação entre a alta cultura e a cultura de massa se deve, em boa parte, à instrução dos indivíduos e não somente à estética do objeto e à classificação do produto de massa como tendo menor valor. Com isso não se pretende dizer que a produção de massa se iguale às criações da alta cultura, porém é possível afirmar que há uma aristocratização da arte erudita, elevando-a a elemento substancial da arte, como se apenas isso fosse arte de fato, sem levar em conta a inclusão da cultura de massa em um contexto social completamente modificado e em constante desenvolvimento como o da sociedade moderna:

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. Mas antes de perguntarmos se a cultura de massa é na realidade como a vê o culto, é preciso nos perguntarmos se os valores da ‘alta cultura’ não são dogmáticos, formais, mitificados, se o ‘culto da arte’ não esconde muitas vezes um comércio superficial com as obras. (MORIN, 1977, p. 19)

Edgar Morin, na construção de sua crítica, não pretende exaltar a cultura de massa, mas questionar os valores instituídos pela *intelligentis cultivada* (conforme nomeado por ele), buscando, conforme expõe o autor, “restabelecer o debate em campo aberto”. Ao atacar os “apocalípticos” da cultura de massa, o autor mostra como os valores da cultura cultivada possuem extremos que se assemelham aos da cultura de massa e que é “justamente no momento em que elas parecem opostas ao máximo, que ‘alta cultura’ e ‘cultura de massa’ se reúnem, uma pelo seu aristocratismo vulgar, outra pela sua vulgaridade sedenta de *standing*” (MORIN, 1977, p. 19)

Quando Morin tenta mostrar que é possível colher bons frutos da associação entre cultura de massa e alta cultura, ele determina uma posição cultural. Essa posição contempla o que Rubem Fonseca faz em seu romance: mostrar como as fronteiras entre os níveis culturais encontram-se fluídas. Porém só é possível compactuar com esse discurso se o indivíduo estiver disposto a entender a parcela de hedonismo que cerca esse diálogo. Assim,

[...] é preciso, num certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num *jukebox*, divertir-se com caça-níqueis, acompanhar as

partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso. É preciso ser um pouco da multidão, dos bailes, dos basbaques, dos jogos coletivos. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa. (MORIN, 1977, p. 21)

Ao fazer parte dessa multidão e compartilhar da experiência desinteressada que a indústria do entretenimento oferece, o sujeito contemporâneo, mais especificamente aquele que se encontra inserido na tendência de vida oferecida pelos séculos XX e XXI, se movimenta em uma sociedade composta por inumeráveis ramificações se fazendo construir através dessas referências caóticas do mundo pós-moderno.

É possível verificar no romance de Rubem Fonseca uma problematização do desenvolvimento cultural, em que o aproveitamento das estruturas das produções de massa pode ser de grande valor para o desenvolvimento artístico e social, sem que isso signifique a segregação e disputa entre as manifestações artísticas. A essência do objeto reside na capacidade de problematizar e questionar a realidade e o contexto no qual o indivíduo, que usufrui desses bens culturais, se encontra inserido. Assim, a fruição depende das oportunidades geradas aos diversos públicos para que tenham acesso a todas as manifestações culturais, independente de nível ou hierarquia e que, dessa forma, sejam capazes de problematizar e questionar as produções que estão usufruindo.

A narrativa, porém, não determina apenas um foco para a discussão, ela se constrói a partir dos diversos vieses sobre a mesma temática. Portanto, através da focalização do narrador-personagem, a narrativa apresenta a ambiguidade da situação, como se as abstrações psicológicas do narrador fossem uma representação desse caótico discurso. Ao mesmo tempo em que se coloca ao lado dos “defensores” da cultura de massa, apresenta, por outro lado, as adversidades dessa discussão, conforme foi exposto no trecho anterior da obra. Em contraste com o fragmento anterior, há certo momento na narrativa que o personagem apresenta um discurso que entra em conformidade com o que foi apresentado por Morin:

Não gostei do cenário. Reforçava o preconceito existente contra a cultura de massa. Para que falar mal da cultura de massa? Ela reflete e expressa valores morais e estéticos da maioria dos indivíduos, influenciando, por seu turno, ideias, sentimentos e comportamentos destas mesmas pessoas, numa circularidade corrupta. Evidentemente os empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas, computadores, cerveja, livros? E quem é que não

pensa em lucro? Qual o artista, pensador, cientista que não pensa em alguma forma de lucro ao exercer sua atividade? A produção de bens culturais, modernamente, por ter deixado de ser uma atividade condenada à catarse ou ao diletantismo, não se tornou necessariamente uma coisa desprezível. O artista é um profissional como qualquer outro. Mas eu não devia perder tempo pensando nisso. Tinha outros cenários a escrever. (FONSECA, 1988, p. 21)

Ao defender as estratégias da cultura de massa, nota-se que o personagem deixa transparecer o lado de Rubem Fonseca enquanto homem de empresa, uma vez que a repercussão e venda de suas obras refletem essa relação entre arte e mercadoria. Essa ideia é representada através da forma e do conteúdo em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. No nível do conteúdo, isso fica evidente na construção dos personagens, em cada caso realizando críticas que variam de acordo com a movimentação dos indivíduos entre os níveis de cultura. Isso fica perceptível, por exemplo, na construção da figura de Gislaine, esposa de José, que ao ascender economicamente deseja adquirir o “perfil” da classe alta:

Sentei-me, esperando que ela se retirasse. Mas Gislaine sentou-se numa poltrona ao meu lado, as pernas cruzadas, as mãos juntas sobre o regaço. A Gislaine garçonete de lanchonete não existia mais, não deixara restos, resíduos, vestígios, indícios. Um prodígio. ‘Estou fazendo um curso de história da arte’, ela disse, ‘mas não inclui o cinema, infelizmente’. (FONSECA, 1988, p. 54).

Além da mudança de comportamento da personagem, o narrador descreve o processo de mudança intelectual da mesma. A forma como ele caracteriza a postura de Gislaine é feita de forma irônica e crítica mostrando as diferenças no agir da mulher antes pobre e agora rica. Além dessa atitude diferenciada, os conhecimentos sobre arte são colocados como componente de diferenciação de status social. A superficialidade no tratamento da arte surge através do comentário da personagem sobre o curso de história da arte que está fazendo. O curso sugere que a definição de arte é algo acabado e que através dele Gislaine obterá um conhecimento satisfatório de erudição, possibilitando mudar sua imagem de acordo com sua posição financeira. Isso é apresentado pelo narrador de forma irônica comparando-a com uma cadela poodle:

‘O cinema pode ser considerado uma arte, não pode?’  
 ‘Os americanos acham que é uma indústria.’  
 ‘Uma indústria de sonhos’, ela disse, satisfeita consigo mesma. Olhei bem o rosto dela, os cabelos cuidadosamente arrumados, o cordão fino de ouro em volta do pescoço. Parecia uma cadela poodle ensinada, dessas que exibem um corte especial dos pelos. (FONSECA, 1988, p. 54)

O diálogo entre os dois, além de mostrar o modo como a arte está atrelada às questões de estratificação social, é o que possibilita a reflexão sobre os valores atribuídos ao cinema e sobre seu pertencimento à arte erudita ou à cultura de massa. Por ser uma manifestação artística relativamente nova, é julgado de forma controversa, uma vez que se movimenta tanto no âmbito comercial como na esfera cultural. A dubiedade sofrida pelo cinema é explorada pela narrativa em diversos momentos, desde a utilização de referências de filmes policiais e thrillers pelo narrador, até o desenvolvimento de discussões e situações que determinam se tal filme pertence à alta cultura ou aos produtos culturais massificados.

Um exemplo de como o cinema está atrelado à erudição é mostrado no momento em que o diretor de cinema vai à Berlim para participar do Festival de Berlim Oriental e se encontra com Plessner o produtor do filme de Bábel:

‘Final chegou o momento de nos conhecermos.’ Seu sotaque britânico era afetado. ‘Gostei muito do seu filme, A Guerra Santa. Sou um grande admirador do cinema brasileiro... Rocha, Dos Santos, Lima Junior, Andrade, Hirszman, Diegues, Jabor, Toledo, Amaral... Não conheço todos os cineastas brasileiros, é claro, apenas aqueles cujos filmes foram exibidos em festivais na Alemanha...’  
O que havia de errado nele? Ter chamado de Rocha o Glauber, de Dos Santos o Nelson? De Amaral a Suzana? (FONSECA, 1988, p. 80).

Plessner, ao expor seu gosto pelo cinema brasileiro citando os cineastas pelos sobrenomes reconhece a popularidade destes, além de demonstrar um conhecimento formal sobre as produções brasileiras. O sobrenome, além de ser uma forma de referenciar o artista, atribui a este uma característica própria, conferindo à sua obra uma assinatura. Dessa forma, sendo o sobrenome uma assinatura artística, Plessner ao mencionar os cineastas mostra a forma como estes são reconhecidos e difundidos no âmbito artístico. Esse reconhecimento, do modo como é exposto pelo produtor, atribui às produções desses artistas uma aura de erudição.

Outra situação que acompanha a classificação de uma obra como arte erudita ou produto de massa está relacionada ao processo de envelhecimento de tal material. A narrativa de Rubem Fonseca cita diversos títulos de filmes policiais, que podem ser considerados produções comerciais, mas que por serem antigos ganham uma “aura” de prestígio para alguns apreciadores da sétima arte. Ao fazer referência ao gênero *noir*, principalmente produções fílmicas, o romance o desloca da



classificação de cultura de massa e o coloca como uma produção *midcult*<sup>14</sup>. No romance é possível constatar tal mudança de “aura” no momento em que o personagem utiliza como referencia um filme *noir* para descrever as fisionomias de seu perseguidor, o homem da capa preta:

Do bar, o homem da capa observava friamente a conversa entre Liliana e o *maître*. Noutras circunstâncias eu convidaria aquele homem para trabalhar num filme meu. Desde Widmark empurrando uma velhinha parálitica pela escada abaixo em *Kiss of Death*, em 1947, eu não vira uma fisionomia tão repugnante e aterradora quanto a do homem da capa. (FONSECA, 1988, p. 59)

O filme citado pelo personagem é considerado um clássico do cinema. Mas é atribuído esse valor por se tratar de um filme antigo que com o passar dos anos ganhou notoriedade devido à sua diferença estética quando comparado com as produções contemporâneas. Assim, sua composição estética recupera no imaginário dos apreciadores de cinema as mudanças ocorridas nas produções cinematográficas. Sobre este aspecto, Sergio Paulo Rouanet, que apresenta um argumento contrário à perspectiva pós-moderna de transgressão dos limites entre a cultura erudita e a cultura de massa, expõe que

[...] um filme como *Casablanca* era em 1942 um produto cultural como qualquer outro e hoje é visto, com temor reverencial, pelos assinantes do *Cahiers du Cinema*. Tudo se passa como se o envelhecimento da obra tivesse modificado sua qualidade. Para falar como Benjamin, seria um caso curioso de “auratização” póstuma. Com efeito, *Casablanca* tem hoje em dia os dois principais atributos da cultura aurática: a unicidade (*Einmaligkeit*), no sentido de que perdeu seu caráter de objeto reprodutível de massa, tornando-se privilégio da pequena minoria que frequenta os cineclubes; e o distanciamento (*Entfernung*) no sentido de que se tornou objeto de culto, destacando-se da vida imediata. Não se trata, portanto, de um nivelamento pós-moderno de alta cultura e de cultura de massas, e sim de uma aristocratização da cultura de massas, promovida a cultura de elite. (ROUANET, 1987, p. 131)

O que Rouanet não considera em seu comentário sobre a “auratização” de alguns produtos culturais é que, apesar de não ser atribuído um valor elevado a uma

---

<sup>14</sup> A definição é explicada por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*, texto no qual ele expõe a definição feita por Dwight McDonald: “McDonald parte da distinção, agora canônica, dos três níveis intelectuais, *high*, *middle* e *lowbrow* (distinção que deriva daquela entre *highbrow* e *lowbrow*, proposta por Van Wyck Brooks, em *America's coming of Age*), mudando-lhes a denominação de acordo com um intento polêmico mais violento: contra as manifestações de uma arte de elite e de uma cultura propriamente dita, erguem-se as manifestações de uma cultura de arte que não é tal, e que, por isso ele não chama de *mass culture*, mas de *masscult*, e de uma cultura média, pequeno-burguesa, que ele chama de *midcult*. (...) o *midcult* é representado por obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais.” (ECO, 2011, p. 37)



obra, isso não significa que sua forma seja completamente descartável. O que o pós-modernismo propõe através da transgressão dos limites entre as manifestações da alta cultura e da cultura de massa é o reaproveitamento dessas estruturas que podem proporcionar um vasto terreno de possibilidades para a criação artística. Também são questionados pela teoria pós-moderna os valores convencionados a partir de pontos de vista específicos, que muitas vezes carregam em suas raízes certa intolerância com as produções de massa, mas não somente às produções, conforme expõe Umberto Eco: “certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas” (ECO, 2011, p. 36).

As relações entre Literatura e Cinema são exploradas em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* a partir de diversos vieses, em um deles apresenta os impasses enfrentados pela área do cinema ao realizar traduções de obras literárias para a linguagem cinematográfica. Esse processo de criação é mostrado através da proposta de trabalho que o protagonista recebe para construir um roteiro da obra *A Cavalaria Vermelha* de Isaac Bábel. O desenvolvimento deste trabalho mostra os preconceitos que rondam as adaptações, assim como o desprezo dessa prática pelos críticos literários. Presume-se que ao passar pelo processo de adequação à outra linguagem a narrativa literária perde seu valor. A narrativa apresenta os conflitos enfrentados pelo personagem ao tentar desenvolver o roteiro e em meio ao processo são levantadas diversas questões sobre o âmbito das adaptações, como, por exemplo, a dificuldade de passar para as imagens do cinema a mesma mensagem, ou sensação, da obra literária:

Isto era muito melhor do que a cena que eu roteirizara. O leitor não precisava saber como foi que Afonka deu um tiro na boca de Dolguchoy, não precisava de detalhes para ver e sentir, enfim, imaginar o que estava acontecendo. Não era dito ao leitor como estava o rosto de Afonka, ou o de Dolguchoy, no momento do tiro, mas o leitor estava sabendo tudo o que importava naquele instante, à maneira própria dele, leitor. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um pífio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Bábel. (FONSECA, 1988, p. 14)

A observação feita pelo narrador sobre a construção da cena que descreve a morte de Dolguchóv sugere que há certo enfraquecimento da narrativa quando transposta para o cinema. Ao mesmo tempo mostra o empenho em tentar construir

cinematograficamente a situação da obra literária. A problematização do processo de construção do roteiro expõe o debate que acompanha há anos os processos de adaptação da literatura, conforme explica Robert Stam: “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (STAM, 2006, p. 50).

O discurso do narrador expressa a ideia de que a literatura possui mais recursos do que o cinema e, assim, possibilita ao leitor, de maneira única, explorar sentidos de uma cena que só é possível através da leitura e do estímulo da imaginação. Há nessa concepção certo prejuízo em relação aos recursos do cinema, fazendo com que se valorize uma manifestação artística em detrimento de outra.

Porém, o romance não encerra a discussão deixando prevalecer um argumento sobre outro, mas demonstra o empenho na realização da adaptação da obra de Bábel, perpassando os obstáculos que os roteiristas têm de enfrentar durante esse processo. Assim, deixa evidente que cada manifestação artística possui sua especificidade. Pode-se concluir isso no momento em que o personagem está conversando com Liliana sobre a obra de Euclides da Cunha que roteirizara para o cinema:

‘Dietrich deve ser um idiota, ou um espertalhão. Dietrich acha que você vai fazer outra Guerra Santa. Mas sabe por que A Guerra Santa deu certo? Primeiro porque o Euclides da Cunha escreveu a história e o personagem central era Antonio Conselheiro, não era merda nenhuma de Bábel. Conselheiro nunca leu Maupassant. Cagava para Maupassant.’  
‘Eu escrevi o roteiro’. (FONSECA, 1988, p. 30).

Neste momento, Liliana ao afirmar que o filme “deu certo”, mostra que apesar de ter sido resultado de um processo de adaptação de uma obra literária, em nada prejudicou o resultado final da obra. O argumento da personagem pode até diminuir o processo de roteirização, reforçando os valores atribuídos às duas manifestações artísticas que flutuam em meio às críticas, mas, ainda assim, é possível discernir de seu discurso e da situação apresentada na narrativa que é possível fazer boas adaptações. Sobre a dicotomia que separa cinema e literatura, Stam elenca uma série de motivos que podem explicar a resistência contra as adaptações:

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento

dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na 'religião do livro', a qual Bakhtin chama de 'palavra sagrada' dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela 'incorporação' imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente 'menos': menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme 'puro'). (STAM, 2006, p. 21).

O senso de que as adaptações fazem um desserviço à literatura não é o único ponto da obra que mostra o sentimento de hostilidade entre cinema e literatura. Além disso, há no decorrer da narrativa discussões que perpassam questões estruturais das duas manifestações artísticas formando o que denominamos de "ficção teorizante", tais discussões ajudam a compreender os motivos que envolvem essa disputa. Dentre os motivos elencados por Stam, a logofilia, é um dos preconceitos que surge na discussão entre o protagonista e Gurian. Um dos principais momentos que mostra esse tipo de argumentação ocorre quando os dois conversam sobre as peculiaridades de cada linguagem artística.

'Andei esses dias trabalhando em cima da morte de Dolguchoy. Estou examinando a possibilidade de filmar a *Cavalaria Vermelha*.'

'Cinema é uma coisa engraçada... Como você vai obter a mesma concisão de Bábel, ou seja, o encerramento imediato da narrativa quando já foi dito aquilo que devia ser dito, o essencial?'

'Não sei, ainda não sei como resolver isso.'

'Puchkin dizia que precisão e brevidade são as principais qualidades da prosa. Bábel sabia disso... Dostoiévski não sabia... Se você me der outro uísque eu lhe digo uma coisa importante.'

Fizemos outro brinde a Bábel.

'O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada.'

'O cinema não é nada?'

'Se eu me sentar no corredor do hospital vejo um filme — as pessoas se movimentando, falando, chorando, carregando coisas, esperando etc. O cinema não é mais do que isso.'

'Pode ler um livro também, olhando o corredor. A literatura também não é mais do que isso.'

'Isso merece um novo drinque. Pensamentos profundos sempre merecem um brinde', disse Gurian. (FONSECA, 1988, p. 40)

Gurian, nessa discussão, apresenta um julgamento que distingue os valores entre a literatura e o cinema. O que marca essa distinção é a atribuição de superioridade aos recursos da palavra escrita. Para o personagem não é possível

atingir a mesma precisão da prosa no cinema, assim como também não é possível criar metáforas e desenvolver a polissemia da mesma forma como a literatura. Mas o erro que comete Gurian é o de comparar as duas artes, como se ambas fossem equivalentes. Para Stam (2006) isso estaria associado à ideia de que o filme deve manter certa fidelidade à obra literária, ou seja, de que o cinema ao utilizar a palavra escrita como referência deve apresentar com precisão aquilo que a obra literária desenvolveu. Dessa forma, ao não atingir o mesmo rigor da narrativa, a segunda obra, colocada como cópia, se torna algo inferior.

A discussão desenvolvida mostra o modo como as manifestações da cultura erudita e da cultura de massa estão em constante diálogo e como as determinações que envolvem essas produções perdem seu caráter de segregação a partir das experiências do indivíduo pós-moderno com o mundo. As discussões entre Gurian e o protagonista apresentam ao leitor o rompimento dessas fronteiras ao pôr de frente duas gerações que são influenciadas por discursos distintos. A resposta do protagonista logo após a afirmação de Gurian é feita rapidamente e rebate a opinião do professor com a mesma resposta que ele expôs sobre o cinema, colocando as duas manifestações no mesmo nível. Ao expor que o cinema é reducionista e que as pessoas podem ver um filme como forma de entretenimento, o mesmo ocorre com a literatura, que também pode ser vista apenas como preenchimento de tempo. Com isso, fica claro que o modo como o indivíduo passa a usufruir da arte é determinante para seu processo de valoração.

Foucault em seu ensaio sobre a obra *Las Meninas* de Velazquez, em *As palavras e as coisas*, esclarece antes de iniciar sua análise que a palavra e a imagem

são irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2000, p. 25)

O que Foucault deixa explícito é que independente de identificarmos algum objeto pelo olhar, sua existência só ganhará sentido através da articulação sintática feita pelo indivíduo, ou seja, a capacidade de elaborar certa definição através da linguagem, composta pelos significantes e significados do signo, é o que permite atribuir certo sentido à imagem. Isso não quer dizer que uma forma artística seja

superior à outra, mas que ambas são complementares. Da mesma forma que precisamos da linguagem para atribuir certo sentido à imagem, precisamos da imagem para que a linguagem consiga atribuir sentidos sobre a realidade.

A discussão entre os personagens, além de representar essa problemática que atravessa o mundo do cinema, também coloca em evidência os critérios conservadores de indivíduos de diferentes gerações. Gurian é apresentado como um velho sábio ex-professor de literatura que para viver tivera que fugir dos nazistas. Há entre o protagonista e o personagem uma grande diferença de idade, a relação entre os dois marca no romance o choque cultural e social entre essas duas gerações. Apesar de ambos serem intelectuais dotados de vasto conhecimento e experiência no campo das artes, ainda assim há certa resistência por parte de Gurian em relação ao cinema. Além da preferência pela estética literária, talvez isso possa ser explicado, em partes, pela inadaptação dos instrumentos culturais vigentes.

O surgimento do cinema, da rádio e da televisão, marca uma nova etapa na formação dos sistemas de valores do homem moderno, que é definido por Marshall McLuhan como “homem gutenberguiano”, fazendo com que os avanços tecnológicos sejam agraciados como uma forma encontrada pelo homem de estender seus sentidos para atingir pleno domínio do mundo material. O modo como o indivíduo passa a lidar com as questões culturais de cada período é influenciada por suas conquistas materiais que, por sua vez, se tornam conquistas intelectuais. Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* expõe essa percepção antes de desenvolver suas acepções sobre as questões da cultura de massa:

[...] toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do ‘modelo cultural’ precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos. A invenção da escrita, embora reconstituída através do mito platônico, é um exemplo disso; a da imprensa, ou a dos novos instrumentos audio-visuais, outro. (ECO, 2011, p. 34).

Os instrumentos audiovisuais, como o cinema e a televisão, só passam a ser julgados sem o olhar de desconfiança quando atingem uma geração completamente modificada por esses instrumentos. No caso de Gurian, mesmo já inserido neste contexto em que as mudanças já se apresentam concretizadas, ainda assim, devido

à rapidez do desenvolvimento midiático e tecnológico em espaços de tempo cada vez mais curtos e por vivenciar esses momentos de transição, seu discernimento acaba sendo diferente do protagonista, exibindo antipatia pelo o que é novo e estranho daquilo que já está estabelecido.

O romance constrói por meio das discussões entre os personagens uma espécie de apanhado crítico sobre a cinematografia. Os diálogos são desenvolvidos trazendo diversas referências fílmicas, descrições estéticas e conhecimentos específicos relacionados ao cinema que ajudam a plasmar os pontos de vista abordados. Nas discussões entre o protagonista e Gurian expusemos os impasses enfrentados pelo cinema na realização das adaptações, assim como a hostilidade entre cinema e literatura, que no período em que a obra fora escrita ainda se manifestava com bastante vigor. Apesar de apresentar juízos de valores nas falas dos personagens, a forma como a obra manuseia essas opiniões mostra como as teorias e críticas sobre determinados aspectos da arte se constroem dialeticamente, sem possuir um viés determinante, mas concepções que confluem no decorrer dos períodos.

Ainda sobre a aproximação entre cinema e literatura, outra questão abordada pelo romance é a construção de roteiros cinematográficos por autores da literatura. Em uma das conversas com Gurian, o roteirista pergunta sobre o modo de subsistência de Bábel, como resposta o professor judeu conta que o autor russo escrevia roteiros para conseguir dinheiro: “Como Bábel vivia? Ele tinha dinheiro? Não, não tinha. Por isso resolveu escrever roteiros de cinema. O primeiro que escreveu foi *Benia Krik*, baseado nas suas histórias de Odessa” (FONSECA, 1988, p. 68). Em seguida o personagem inicia um longo raciocínio, utilizando várias referências, apresentando escritores na condição de roteiristas:

Faulkner escreveu os roteiros de *The Road to Glory*, *To Have and Have Not*, *Big Sleep* e *Land of the Pharaohs* para ganhar dinheiro. Todos estes roteiros eram ruins. Fitzgerald como roteirista foi um fracasso. Bons escritores seriam sempre maus roteiristas? Chandler tem dois bons roteiros, *Double Indemnity* e *Strangers on a Train*, mas existem dúvidas se Chandler seria um grande escritor, como Faulkner. Os roteiros de Kennedy — *Coton Club* e *Ironweed* — não acrescentam muita coisa a sua obra. Eu precisava rever *Hiroshima Mon Amour* e *Moderato Cantabile*, para saber onde colocar Duras. Também tinha que reavaliar *L'Année dernière à Marienbad* e a aplicação, ao cinema, da tese do *chosisme*, de Robbe-Grillet. E Peter Handke? Tanta coisa a ser reaquitada.

‘Talvez os grandes escritores de ficção não consigam ser bons roteiristas’, eu disse, depois dessas elucubrações. (FONSECA, 1988, p. 68)

É possível retirar do fluxo de pensamento do narrador dois aspectos fundamentais que rondam o universo das duas manifestações artísticas: os motivos financeiros que levaram os escritores a escreverem roteiros e a simples experimentação da forma estética cinematográfica. Assim, sobre a questão financeira a narrativa deixa explícita a diferença de ganho entre as duas. O cinema por ser uma manifestação mais cara e render mais dinheiro, devido à exploração de seu caráter comercial, confere aos escritores o que a vendagem dos livros não proporcionaria. Daí que se origina, também, outra causa para a desavença entre literatura e cinema. O comentário de Gurian sobre Babel e o comentário do protagonista sobre Faulkner mostram, assim, que a desvalorização financeira do escritor muitas vezes é compensada pelas produções cinematográficas. O aspecto financeiro que envolve as produções cinematográficas e a produção literária é um ponto que percorre toda a narrativa, desde a condição financeira do protagonista, que faz *freelance* para a igreja de seu irmão, até a dificuldade do narrador em financiar seu próprio filme.

Ao refletir sobre os roteiros escritos por autores literários o protagonista elabora de forma irônica a hipótese de que talvez bons escritores não sejam bons roteiristas, isso reitera a questão abordada anteriormente sobre as peculiaridades de cada linguagem. A forma como o narrador expõe tal assunção rompe com o pensamento de que a realização de roteiros adaptados da literatura sejam cópias, pois se há possibilidade de escrever um roteiro “ruim”, fica evidente que a transposição da linguagem literária para a cinematográfica não tenha atingido seu objetivo, ou seja, o de transmitir ao telespectador uma experiência cinematográfica íntegra sobre a obra literária. Tais perspectivas sobre o fluxo de consciência do protagonista não possuem o propósito de limitar a abordagem da obra sobre a aproximação entre as duas formas artísticas, mas mostrar como o romance, acima de tudo, busca expor como as duas linguagens estão em constante diálogo.

Outro momento da diegese que configura uma característica teorizante se apresenta no momento em que os dois personagens estão discutindo sobre as duas formas de arte e o protagonista utiliza como referência para explicar seus argumentos o trecho de um prefácio de uma obra literária:

Gurian então começou uma longa e digressiva dissertação sobre a inferioridade do cinema, em comparação com a literatura, que ouvi pacientemente.



Na primeira oportunidade — um acesso de tosse de Gurian — eu disse: ‘Conrad afirma no prefácio do *The Nigger of the Narcissus*: ‘*my task is to make you hear, to make you feel and above all to make you see; that is all, and is everything*’. Você não acha que o escritor está confessando com esta frase as limitações da literatura? Conrad gostaria de fazer o leitor VER, mas quem faz isto é o cineasta.’

‘Não seja tão simplista em sua exegese’, disse Gurian. ‘O problema do Conrad foi querer explicar sua obra em prefácios longos e chatos, como este que você citou. O artista não tem que explicar sua obra. Conrad devia ter terminado sua frase assim: ...*and above all to make you think*. É isto que é TUDO, realmente. O mal do nosso mundo é que as pessoas cada vez pensam menos. De qualquer forma, Conrad quando fala em ‘ver’ não está se referindo à percepção de luz e movimento captada pelo olho, não está querendo transformar o leitor num mero espectador.’ (FONSECA, 1988, p. 69)

O trecho de Joseph Conrad deixa expresso outra questão sobre as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a literária, o da experimentação das sensações através das descrições realistas, em que a palavra escrita - e talvez seja esse o ponto que Gurian tenciona mostrar quando o protagonista diz que “Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor” (FONSECA, 1988, p. 52) - possibilita ao leitor experimentar emoções e sentimentos de modo *sui generis*. Apesar da discordância entre os personagens, a discussão possui um desfecho mostrando que independente da linguagem que constitui o objeto artístico o que importa é que a arte deve fazer pensar: “Conrad devia ter terminado sua frase assim: *and above all to make you think*. É isso que é tudo, realmente. O mal do nosso mundo é que cada vez pensam menos” (FONSECA, 1988, p. 69). Com isso não se pretende dizer que a arte está a serviço do conhecimento como mero acúmulo de informações, mas que ela estimula no indivíduo reflexões sobre sua realidade, independentemente da forma que ela é feita.

A forma como o romance apresenta tais discussões sobre cinema e literatura gira em torno de algumas questões centrais como: o que pode ser considerado arte? A arte está a serviço de algo? Quem pode determinar o que é arte? A narrativa ao mostrar essas questões de modo implícito não aponta para nenhuma resposta concreta, mas é a partir dessas reflexões que ela se movimenta e faz o leitor pensar. Os diversos argumentos construídos perpassam sobre essas perguntas, mostrando pontos de vista sobre a arte em vários níveis diferentes: um nível raso, um intermediário e um mais avançado, ou seja, um conhecimento que

parte do senso comum, um conhecimento de fruição mais avançado que permite compreender referências mais profundas do campo da arte e, por fim, um conhecimento especialista e teórico. A movimentação do protagonista faz com que ele encontre vários tipos específicos de apreciadores de cultura, seja de um objeto cultural de proposta ou de entretenimento, mostrando ao leitor diversos pontos de vista que se entrecruzam formando um caótico apanhado de valores sobre cinema e literatura.

Outro ponto abordado refere-se à exploração da temática da violência pela arte. Em algumas situações da narrativa essa problemática é abordada como um tema controverso, uma vez que há, tanto na literatura como no cinema, produções que exploram situações de violência para atrair um número maior de telespectadores ou leitores, uma vez que o choque das situações de violência desperta interesse no ser humano.

A questão da violência, apesar de ser uma temática bem aprofundada pelo romance, não será tratada no trabalho de forma completa, apenas comentada no que tange aos aspectos relacionados à discussão sobre a exploração desse assunto pela arte e pelas produções comerciais, ou seja, o modo como os leitores de literatura e os telespectadores do cinema interagem com essa temática e a forma como ela é vista pelos indivíduos que estão inseridos num ambiente que discute arte. Um exemplo disso está na discussão entre o protagonista e Veronika, uma roteirista “que obtivera magister na universidade com uma tese sobre Babel.” (FONSECA, 1988, p. 77), em que os dois conversam sobre a produção do filme baseado na obra de Babel:

‘A Cavalaria não é um filme sobre a guerra’, eu disse.  
 ‘Se não é sobre guerra, é sobre o quê? Soldados, estrondos de artilharia, combates, mortes — e não é sobre guerra? Não me diga que é sobre a frustração, a fadiga, o medo, a espera.’  
 Minha sina era me envolver com mulheres irônicas.  
 ‘Não aguento mais essas justificativas cínicas para mostrar a violência’, disse Veronika. ‘E se fosse sobre a guerra-sem-heroísmo, seria igual a todos os *Full Metal Jacket* que andam pelas telas do mundo nos últimos anos.’ (FONSECA, 1988, p. 83).

O discurso de Veronika constrói uma crítica em torno das produções que exploram a ação violenta da guerra e utilizam como justificativa o argumento de que há nisso uma investigação mais profunda sobre a natureza humana quando envolvida nesses conflitos. Em geral a crítica se volta para as grandes produções,

principalmente de Hollywood, em que o intuito é atrair o telespectador para conseguir mais vendagem. No caso de *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick, considerado um filme de referência para a cinematografia, a crítica de Veronika se volta às produções diletantes que reproduzem semelhante estética e temática devido ao sucesso e brilhantismo do diretor, que por se tornar uma referência no cinema contemporâneo inspirou muitos outros diretores.

A abordagem de Veronika é pertinente e de fato mostra como há uma exploração exacerbada da violência nas telas de cinema, assim como certa trivialidade nas formas estéticas incansavelmente reproduzidas a partir de um eixo de referência mais respeitável. Mas após apresentar seu ponto de vista, o protagonista rebate seus comentários apresentando outra opinião também válida e dotada de sentido:

‘A guerra inspirou muitas obras-primas, em todas as artes’, eu disse, defendendo-me e irritando-me, à medida que falava. Eu também não gostava de filmes de guerra, porém as provocações daquela mulher me tornavam um belicista, contra minha vontade. ‘Euclides da Cunha, Goya, Stendhal, Beethoven, Tolstói, Picasso, Shakespeare e Homero foram alguns artistas, entre muitos, que trataram da guerra.’ [...] a rigor, não é, não será um filme de guerra. A guerra será apenas um pano de fundo.’  
 ‘Ah, sei. Não é um filme de guerra, apenas tripas de fora e um tiro de misericórdia na boca. Você quer me dizer mais alguma coisa?’, Veronika perguntou. (FONSECA, 1988, p. 82)

O argumento utilizado pelo protagonista mostra como a temática da guerra pode ser bem aproveitada na arte, mostrando como toda temática é válida, tudo pode ser aproveitado como expressão artística. Mas, em seguida, o comentário de Veronika contradiz tal ideia ao criticar a forma como tal temática é explorada. O problema não é explorar as questões que envolvem a guerra, mas o modo como tal assunto é expresso através da estética do objeto artístico. Com isso não tenciona dizer que a obra deva seguir um paradigma moral ou que tenha que ser conveniente, mas que o excesso é utilizado como uma forma de prender o telespectador, no caso do cinema, na emoção sentida sem que haja reflexão, o que ocorre geralmente nos produtos da cultura de massa, ou seja, “os *mass media*, tendem a provocar emoções intensas e não mediatas; em outros termos ao invés de simbolizarem uma emoção, de representá-la, provocam-na; ao invés de a sugerirem, entregam-na já confeccionada.” (ECO, 2011, p. 40). A mesma explanação que aparece na obra de Eco é apresentada por Veronika:

‘O cinema’, continuou Veronika, ‘tem mostrado guerras, crimes, demências, catástrofes, crianças prodígios, animais e monstros também prodígios, sexo platônico e explícito, misticismo — tudo o que se pode imaginar — mas de maneira superficial e distorcida, apenas para se tornar palatável às massas passivas que consomem televisão com voracidade distraída ao mesmo tempo em que conversam, comem e bebem, vão à latrina ou se entregam a cochilos mais ou menos profundos. São poucos os espectadores que realmente pensam. O cinema, lamentavelmente, tem que ser feito para esses.’ (FONSECA, 1988, p. 114)

A crítica desenvolvida por Veronika expõe o aspecto teorizante do romance de Fonseca em relação à discussão da exploração da violência pela arte. O modo como a narrativa explora esses discursos em seu conteúdo: o da violência, da oposição entre a linguagem escrita e a projetada, a composição de roteiros baseados em obras literárias, ou a questão da adaptação literária para o cinema, também demonstra um caráter metaficcional. No desenvolvimento dos diálogos entre os personagens apresenta um discurso restrito ao meio teórico e acadêmico de modo fluído, simplificando a linguagem teórica. Ao alcançar um público maior há possibilidade de inserir essas discussões fora do campo intelectual, fazendo com que os indivíduos fora desse campo se insiram no debate sobre os níveis de cultura.

As reflexões sobre a arte erudita e a cultura de massa mostram o esforço do romance em questionar a própria definição da arte em categorias distintas. Não que haja um consenso sobre o que deve ser ou não considerado arte, pelo contrário, são sugeridos diversos pontos de vista sobre a percepção da arte, atribuindo ao leitor a função de desconstruir esses caminhos na pós-modernidade:

Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças - na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) - é isso que o pós-modernismo procura ensinar. (HUTCHEON, 1991, p. 24)

A partir disso, nota-se que o romance de Fonseca expõe discursos que exploram questões sobre a natureza constitutiva da literatura e do cinema, ou seja, durante a narrativa as discussões entre os personagens mostram um discurso teorizante sobre a arte. Apesar disso, não há um discurso homogêneo norteador,

mas vários argumentos que vão sendo construídos ao longo do texto, mostrando perspectivas e níveis diferentes sobre a arte.

Ao guiar a atenção do leitor para as estratégias ficcionais, apresentando o funcionamento do texto, o narrador abre espaço para a discussão sobre os níveis de cultura e a movimentação do sujeito pós-moderno por entre esses níveis. O aprofundamento disso na obra expõe o funcionamento da arte problematizando no conteúdo e na forma do romance, através dos diálogos e do uso de intertextualidade, a fruição da arte na cultura pós-moderna. Ou seja, ao utilizar referências tanto da cultura de massa quanto da arte erudita, mostra a interação dos indivíduos com essas referências.

Com isso é possível dizer que a obra é bastante democrática nesse quesito, pois atinge tanto os leitores capazes de absorver integralmente as referências culturais e os problemas que os envolvem, assim como alcança os indivíduos de uma cultura média, gerando reflexões a respeito das problemáticas envolvendo a arte.

Mas é importante ressaltar que apesar de mostrar argumentos bastante assertivos, a narrativa tenta problematizar todos os pontos de vista a fim de chegar numa problematização íntegra das questões que envolvem a arte erudita e a cultura de massa, perpassando os diversos níveis em que elas se encontram inseridas. Com isso, é possível observar através das construções dos diálogos entre os personagens a complexa estrutura que envolve a discussão sobre os valores entre a alta cultura e a cultura de massa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das considerações apresentadas neste trabalho sobre o surgimento da corrente pós-moderna, foi possível identificar no romance de Rubem Fonseca o desenvolvimento de uma das questões exploradas pelos estudos pós-modernos: a ruptura das fronteiras que separam a arte erudita e a cultura de massa. A partir disso tentamos mostrar a forma como *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) apresenta essa discussão, ou seja, o romance trabalha essa problemática tanto em sua forma como em seu conteúdo, construindo uma narrativa híbrida que atinge um vasto número de leitores. A partir disso, é possível concluir que a obra, ao se inserir num espaço que não é classificado nem como cultura de massa, nem como alta cultura, representa na prática o modo como os limites entre os “níveis” de cultura se encontram mais fluídos.

Na construção do primeiro capítulo pudemos mostrar que as transformações do mundo globalizado tiveram grande impacto nas produções artísticas, ou seja, que a percepção da realidade, determinada pela condição da época, marcada pela proliferação intensa de imagens e pelo avanço tecnológico, se transformou em “percepções da realidade”. A viabilização da informação e do conhecimento, provocada pelos instrumentos tecnológicos, possibilitou ao indivíduo multiplicar as possibilidades de entender e enxergar o mundo e que, a partir disso, passa a conceber o mundo como diverso e múltiplo.

A diversidade de pensamentos e ideias causada pela condição pós-moderna é o que possibilitou a visualização da história não mais como uma grande narrativa-mestra, mas como uma construção de vários pontos de vista e vieses diferentes. Por meio do aporte teórico escolhido para desenvolver o primeiro capítulo e através das considerações sobre o contexto em que o romance de Rubem Fonseca se insere, foi possível visualizar a obra como um resultado de todas essas mudanças marcadas pelo terceiro estágio do capitalismo. O processo de modernização gerou mudanças de ordem política, econômica e ideológica em todo o mundo, um dos resultados de seu discurso e, conseqüentemente, do desenvolvimento capitalista da década de 1960, foi a entrada do discurso nacionalista e do desenvolvimento do neoliberalismo no Brasil. Não há como atribuir responsabilidade dos acontecimentos do período militar apenas às mudanças proporcionadas pelo processo de modernização mundial. Porém, é possível a partir da compreensão desse momento entender

algumas tomadas de decisão. Com isso, o país experiencia durante a segunda metade do século XX, a eclosão de um discurso econômico desenvolvimentista que gerou mudanças no campo literário, no mercado editorial e no mercado como um todo, conforme expõe Tânia Pellegrini:

De maneira geral, poderíamos afirmar que o período que se inicia em 1964 constitui um momento de importantes reformulações também para o sistema cultural, no sentido de sua organização em termos empresariais, sendo que, a partir da 'abertura' de 1979, pode-se constatar que já existe toda uma nova estrutura em funcionamento e em constante expansão. (PELLEGRINI, 1996, p. 180)

A partir das constatações do primeiro capítulo, é possível concluir que o romance ao desenvolver um discurso favorável às concepções pós-modernas, agrega também um pensamento favorável ao desenvolvimento do terceiro estágio do capitalismo, uma vez que o pós-modernismo é um paradigma que resulta da evolução desse sistema. O contexto da década de 1980 é marcado por esse discurso cultural e econômico. Não há como afastar os acontecimentos, nem a percepção do autor da produção do texto ficcional, uma vez que, conforme explica Piglia (1996), o texto, o contexto e o escritor estão em constante diálogo:

Creio que a ideia do escritor inocente ou ingênuo, que realiza seu trabalho completamente a margem de qualquer tipo de reflexão é um mito. Não há nenhum escritor que seja assim. O que existe é uma figura pública construída dessa maneira porque, para ser um escritor que defende a hipótese da necessidade de ir à vida para construir uma obra, é preciso ter uma teoria do vitalismo, deve haver uma teoria muito construída do que se supõe seja a experiência. (PIGLIA, 1996, p. 49)

A partir da visualização desse contexto, foi possível concluir a partir do segundo capítulo, no qual nos concentramos na análise do romance, que *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* demonstra ser um romance de seu tempo. Ao desenvolver as problemáticas do período (e que continuam até hoje) em uma construção textual que tenciona ligar a alta cultura a cultura de massa, a narrativa consegue mostrar ao leitor que há possibilidade de navegar entre diferentes tipos culturais, abrindo-se, da mesma maneira, a porta para a ruptura com a hierarquia entre o “altamente especializado” e o “entretenimento”, valorizando-os como formas ligadas a diferentes contextos e com diferentes papéis.



## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 209–240.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, A. A Revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1987, p. 181-198.
- CANDIDO, A. Literatura e sociedade. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- COHN, G. *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*. In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- DREIFUSS, R. A. 1994: A conquista do estado, ação, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução: Elisabeth Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 33–65.
- FRANCO, R. Censura e modernização cultural à época da ditadura. *Perspectivas*, São Paulo, nº 20/21, p. 77-92, 1997/1998.
- FERNANDES, N. Ap. M. Política à época da ditadura militar. *Contemporânea*, v.3, nº1, p. 173-192, jan-jun, 2013.
- FILGUEIRAS, L. *Projeto político e modelo econômico neoliberal no Brasil: implantação, evolução, estrutura e dinâmica*. Mimeo, 2005.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GASPARI, Élio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENETTE, Gerard. *A narrativa e o seu discurso*. Lisboa: Editora Arcádia, 1976.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

HUYSEN, Andreas. Introdução; *A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa*. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 7-69.

JAMESON, F. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo nº 12, p. 16-26, jun. 1984.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*; trad. Maria Elisa Cevalco. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

JENNY, Laurent et al. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Poétique - Revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, Livraria Almedina, n.27, p. 5-49, 1979.

McCAFERRY, Larry. *The metafictional muse: the works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William Gass*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

MELLO, J. M.; NOVAIS, F. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. São Paulo: Unesp, 2009.

MORIN, Edgar. A integração cultural. In: \_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977, p. 13–83.

PACHECO, A. *O poder da imprensa na construção da imagem do escritor no Brasil contemporâneo: jornalistas e críticos na transformação de um ex-líder ipesiano em autor símbolo das liberdades democráticas*. 2006. 144f. Tese - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. 2006.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, nº33, p. 47 – 49, ago-dez, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: Mercado das letras, 1996.

REIMÃO, Sandra L. *Descobrimo o Brasil: Literatura Policial Brasileira*. São Paulo: Zahar, 2005.

REIMÃO, Sandra L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DEFEL, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões*. In: \_\_\_\_\_ *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-23. .

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1984.